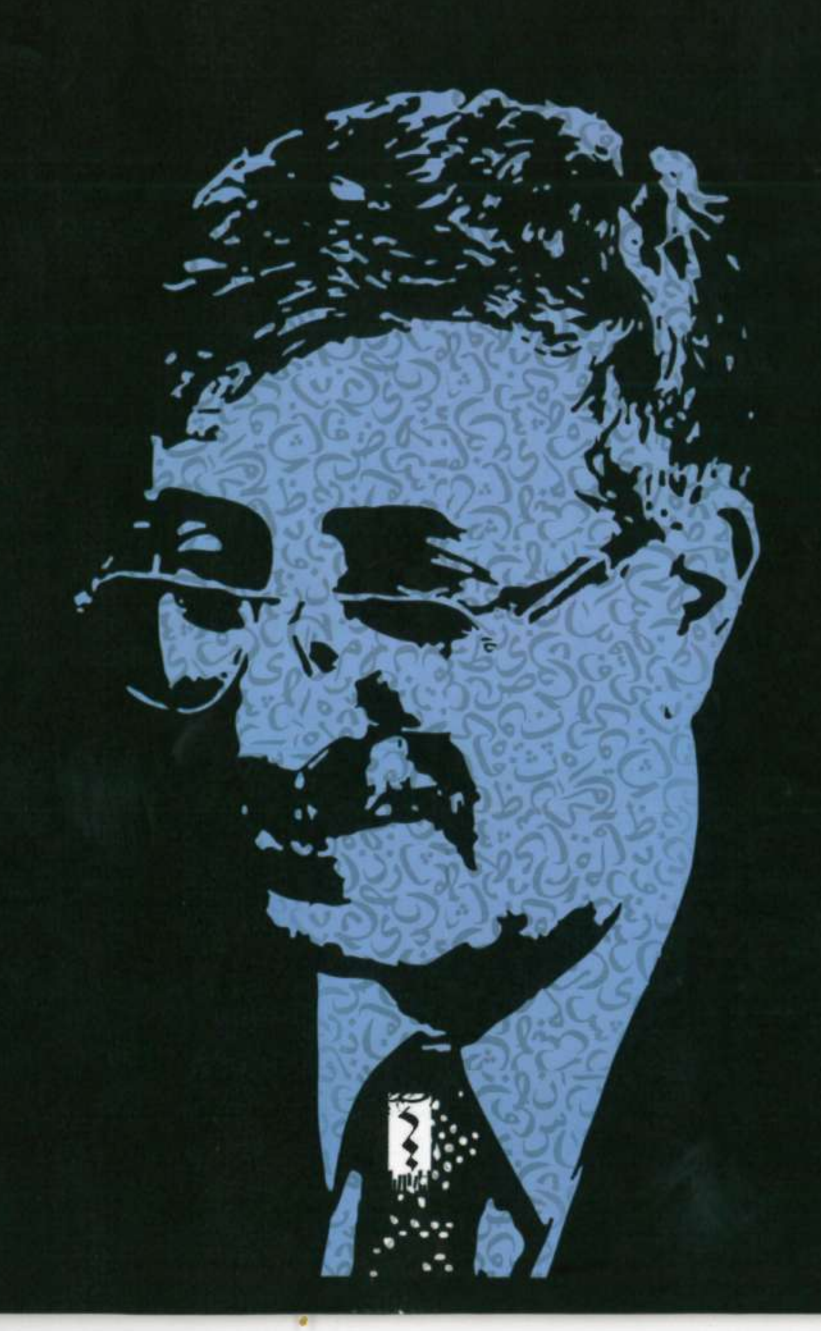
د. محمد يحيى الحصماني

قضايا الشعر الجديد

في تجربة المقالح النقدية



د. محمد يحيى الحصماني
قضايا الشعر الجديد

بسم الله الرحمن الرحيم

قضايا الشعر الجديد
في تجربة المقالح النقدية



قضايا الشعر الجديد

في تجربة المقالح النقدية

د. محمد يحيى الحصماني

الطبعة الأولى

2018م



دار امجد للنشر والتوزيع

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(2017/8/3971)

811.9

الحصماني ، محمد يحيى

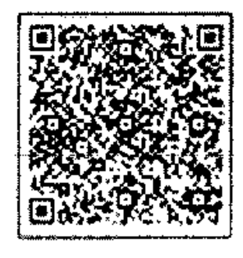
قضايا الشعر الجديد في تجربة المقالح النقدية / محمد يحيى الحصماني، عمان، دار أمجد للنشر والتوزيع،2017.

( ) ص

ر.إ: 2017/8/3971

الواصفات:/ الشعر العربي// الأدب العربي// النقد الحديث/

ردمك : ISBN:978-9957-99-618-5







عمان الأردن وسط البلد مجمع الفحيص الطابق الثالث

Tel +9624652272 Mob +962796914632

Fax +9624653372 +962799291702

+962796803670

daramjad2014@yahoo.com daramjad@hotmail.com

الإهداء

إلـــى:

- نور عينيّ وتاج رأسي، من ربياني صغيرا ويحتفلان بي كبيرا والدي ووالدتي أطال الله في عمريهما.

- شريكة العمر ورفيقة الدرب... زوجتي.

- فلذات كبدي وزهرات حياتي: حماس، عبد الرحمن، أسامة، أميمة...أولادي.

- توأميّ روحي شقيقيّ العزيزين: حميد، ونبيل.

- إخوة لم تلدهم أمي هم من الكثرة بحيث لا يسعهم إلا قلبي .

- كل من تربطني بهم قرابة أو صداقة.

إليكم جميعا وإلى كل من يهتم لأمري أهدي هذا الجهد.

حبا ووفاء وعرفانا

فيما يشبه المفتتح

(("نقد النقد"...تجربة نقدية شاقة وبالغة الصعوبة. وصعوبتها تأتي من كونها لاتعتمد على نصوص إبداعية ذات فضاءات تعبيرية مباشرة أو غير مباشرة وإنما تقوم على حوار مفتوح مع نظريات ووجهات نظر وثيقة الصلة بالأثر الأدبي ، وفيها رؤى نقدية موضوعية ومتماسكة تستند إلى قيم ومعايير ذات مرجعيات ، و أخرى رؤى متشظية خارجة وبعيدة عن كل مرجعية)).

د. عبد العزيز المقالح

نقوش مأربية ـ ص 92.

المحتوى

تقـــديـــم

بقلم: أ.د.صبري مسلم حمادي

رئيس قسم اللغة العربية بكلية الآداب

جامعة ذمار-سابقاً

إذا تحدثنا عن نهوض حقيقي في الدراسات الأكاديمية على صعيد الجامعات اليمنية فإننا إنما نستجيب لأصداء ظاهرة تفرض نفسها عبر أكثر من مظهر ، وليس أدل على ذلك من هذا التنوع في انتقاء الموضوعات ميدان الدرس الأكاديمي ، فبعد أن دُرس معظم الشعراء والقاصين والروائيين والمسرحيين من الرواد ومن جاء بعدهم ، بدأت أنظار الطلبة الدارسين تتجه صوب مجالات أخرى ومنها مجال "نقد النقد" الذي انتقاه مؤلف هذا الكتاب الأستاذ محمد يحيى الحصماني كي يكون موضوع دراسته المتميزة للماجستير.

وتكتسب هذه الدراسة أهمية خاصة من منطلقين اثنين: أولهما: أنها ترصد ولأول مرة على صعيد الجامعات اليمنية كافة تجربة أدبية في تخصص جديد ونادر هو "نقد النقد" وهو من التجارب الأدبية الصعبة لأنه لا يستند إلى النتاج الأدبي مباشرة وإنما يشتغل على النتاج النقدي، وهنا تكمن أهميته وصعوبته لأن قوانين الإبداع الأدبي - شعرا كان أو نثرا- تختلف عن قوانين النقد القائمة على خطاب معرفي وهو ما يستدعي نضجا وممارسة وعمقا في البحث والدراسة.

كما تأتي أهمية هذه الدراسة من أنها تدرس تجربة نقدية مهمة ليس على صعيد اليمن فقط وإنما على صعيد الوطن العربي ، إذ ترصد النتاج النقدي لعلم اليمن ورمز ثقافته الشاعر الكبير والناقد الأكاديمي الدكتور عبد العزيز المقالح الذي له طابعه المهيمن

على الثقافة اليمنية والعربية على حد سواء ، وقد كان ومايزال الأب الروحي لكثير من الشعراء والمبدعين ممن جايلوه ، ومن هنا فإن هذه الدراسة تضع يدها على مفصل مهم من مفاصل الثقافة اليمنية المعاصرة والأدب اليمني الناهض في مجال أغفله الدارسون ولم يجرؤ أحد أن يخوض فيه ألا وهو مجال نقد النقد المشار إليه فيما سبق.

ولا أخفي أنني أشفقت – حقا- على الباحث حين فاتحني بفكرة موضوعه وأكبرت فيه روح المغامرة والجرأة على أن يشرع في موضوع صعب كهذا ، بيد أنه أثبت من خلال فصوله التي قدمها لي تباعا رصانة تناوله وقوة طرحه بحيث لا تبدو دراسته الجادة هذه مجرد عرض لأفكار شاعر اليمن وناقدها وبوابتها الثقافية ، بل توغل إلى تفاصيل تجربته النقدية وخرج باستنتاجات أكاديمية دقيقة وعميقة ، ولم يغفل تغير الرؤية لدى المقالح وتطورها ومرونة منطلقاته النقدية وبما يتناسب مع طبيعة الظاهرة الأدبية قيد النقد وانسجاما مع المستجدات على صعيد المشهد الأدبي في العالم أو في أقطار الوطن العربي الأخرى.

إن الرؤية المركبة لقضايا الشعر الجديد ولاسيما تجربة قصيدة النثر وسعة انتشارها وكثرت كتابها تجعلنا – نحن المتخصصين عامة – أمام حيرة مؤكدة وتساؤل دائم بشأن مثل هذه التجارب الشعرية الجديدة ومدى مكوثها واستمرارها ، وتأتي رؤية نقادنا المتمرسين كالناقد الدكتورعبد العزيزالمقالح الذي هو جزء من الحركة النقدية والشعرية في الوطن العربي كي تضيء مساحات غامضة وشائكة في هذا الشأن، ولست بصدد تلخيص هذه الدراسة الرصينة بل وددت تقديمها للقارئ الكريم والتعريف بها وبما تستأهله ، وقد قامت جامعة ذمار مشكورة بطبعها في هذا الكتاب الأنيق ، وأنا على ثقة من أن القارئ

الكريم سيرى فيها كتابا متميزا يثير إعجابه تماما كما أثارت إعجاب مشرفها ومناقشيها الذين منحوها تقدير "امتياز" وأوصوا بطباعتها.

وفق الله الباحث في مجالات البحث المختلفة وأدعوه إلى أن يحفر في هذا التخصص دون سواه نظرا لندرة الدراسات فيه.

والله الموفق وهو نعم المولى ونعم النصير.

المقدمــة:

يحظى الأستاذ الدكتور عبد العزيز المقالح بمكانة مرموقة وحضور بارز في المشهد الثقافي والإبداعي العربي بوجه عام واليمني على وجه الخصوص ؛ نظرا لإسهاماته الفاعلة وعطاءاته المتنوعة ودوره الريادي في إرساء حركة التجديد والتحديث في الإبداع والنقد ، الأمر الذي جعله أحد أبرز أعلام الأدب والنقد والثقافة في الوطن العربي ، وهو بإجماع المثقفين اليمنيين أبو الثقافة اليمنية الحديثة، ليس لكونه الشاعر والأديب والناقد بل لاحتضانه كل المواهب الشعرية والنقدية والأدبية وتوجيهها.

اشتهر المقالح بغزارة إنتاجه الشعري والنقدي والفكري، وتمخضت موهبته الفنية والإبداعية عن أربعة عشر ديوانا شعريا أولها ديوان " لابد من صنعاء " 1971، وآخرها ديوان " كتاب المدن" 2005.

وقد حظي منجزه الإبداعي بدراسات عديدة لم يحظ بها أي من زملائه ومعاصريه، إذ كان – ولا يزال– محور اهتمام الدارسين والباحثين وكبار النقاد في الوطن العربي على اختلاف مشاربهم ومناهجهم النقدية ، كما أفرد بعدد من الرسائل والأطاريح الجامعية ، وترجم شعره إلى عدد من اللغات العالمية ، منها: الفرنسية، والإنجليزية، والروسية، والبولونية، والطاجيكية.

وهذا الاحتفاء بنتاج المقالح الشعري لا نجد له مماثلا في الجهة المقابلة من نتاجه النقدي ، مع أن ثمة تلازما واضحا بين المنجزين من حيث الرؤية وتطور الوعي بالتجديد والتحديث على نحو ما تكشف عنه مؤلفاته ودراساته النقدية وكتاباته الصحفية ومقدماته لعدد كبير من المبدعين والأدباء والباحثين اليمنيين والعرب. فللمقالح– فضلا عن مئات المقالات والمقدمات النقدية – تسعة وعشرون كتابا ودراسة نقدية وفكرية تتضمن رؤى شتى وأفكارا متنوعة يمكن أن تشكل نظرية نقدية متكاملة غير أن هذا المنجز لم يأخذ حقه

من الدراسة والتقصي والبحث الموضوعي المجرد كما هي الحال مع منجزه الإبداعي، واللافت للنظر أنه وحتى الآن لا توجد رسالة جامعية أو أطروحة أكاديمية درست جهود المقالح في مضمار النقد، أو حاولت رصد جوانب من رؤاه أو أحكامه النقدية.

وقد وقف الباحث – قبل أن يشرع في كتابة هذه الدراسة – على ما كتب عن نقد المقالح فوجده – بوجه عام– عبارة عن مقالات صحفية، أو دراسات آنية تناولت ظواهر وقضايا مفردة من زوايا ضيقة ومتحيزة أحياناً. وللأمانة العلمية فثمة القليل منها دراسات منهجية وذات رؤى وأطاريح معمقة، مثل دراسة د. ثابت محمد بداري (عبد العزيز المقالح وتأصيل النقد الأدبي الحديث في اليمن) وهي أهم تلك الدراسات وأكثرها استيعابا لنقد المقالح نظرا لانطلاق الاشتغال النقدي فيها من قرابة العشرين مؤلفا من مؤلفات المقالح البالغ عددها حتى الآن 29 مؤلفا، وكذا مقاربتها للعديد من القضايا التي شكلت محاور مهمة وأساسية في تجربته النقدية ،ليس في مجال الشعر فحسب ؛ بل في مجال القصة والرواية والمسرح ، فضلا عن تسليط الضوء على حركة النقد الأدبي الحديث في اليمن ودور المقالح في تأصيل تلك الحركة.

ومن الدراسات القليلة التي خصصت بعض مباحثها لمنجز الناقد كتاب (الحداثة المتوازنة) لمجموعة من الادباء والنقاد. وبالنظر إلى محتويات الدراسة وجدنا أن الفعل الكتابي فيها كرس للاشتغال على إبداع المقالح وأما نقده فلم يحظ سوى بمبحثين:الأول بعنوان (عبد العزيز المقالح وتأصيل النقد الأدبي الحديث في اليمن) للدكتورثابت بداري وهو في الأصل الفصل الثالث من كتابه الذي عرضت له سابقاً، والملاحظ هنا أن المؤلف قد تخلص من بعض الفقرات التي شن فيها حملة قوية ضد من أسماهم بالرجعيين، أي أصحاب العمود الشعري والقصيدة الشطرية. ثم تأتي بعد ذلك دراسة د. عباس توفيق رضا الموسومة بـ(قصيدة النثر في نقد عبد العزيز المقالح) وفيها رصد الناقد – من وجهة

نظر موضوعية - رؤية الناقد لقصيدة النثر وتحول موقفه منها. أما بقية المباحث التي ضمتها الدراسة فلم تقدم شيئا ذا أهمية. وللدكتور عبد السلام الشاذلي دراسة عامة بعنوان (المقالح ناقداً) نشرها في عدد من المطبوعات العربية منها مجلة الحكمة في عددها 231، 232 نوفمبر- ديسمبر 2004م ، وثمة دراسة للدكتور حاتم الصكر نشرها في صحيفة الجمهورية والملحق الثقافي لصحيفة الثورة اليومية وظهرت أخيرا ضمن كتاب (دراسات في الإعمال الشعرية والنقدية للدكتور عبد العزيز المقالح) وهي دراسة جادة ولكنها محصورة موضوعا ومساحة ومقتصرة على مقاربة الأنساق الثلاثية والأصوات الشعرية في نقد المقالح من خلال كتابه (ثلاثيات نقدية).

تلك إجمالاً أهم الدراسات التي عالجت نقد المقالح، وحاولت مقاربة رؤيته النقدية، وهي كما يلاحظ القارئ لا ترقى إلى مستوى تكوين رؤية متكاملة تنتظم الإشارات والملاحظات والرؤى المبثوثة في كتب الناقد ودراساته ومقدماته المختلفة، الأمر الذي حتم على الباحث تكليف نفسه عبء دراسة هذا المنجز في محاولة لرسم صورة تطمح لأن تكون متكاملة عن رؤية المقالح وموقفه من القضايا النقدية والإبداعية المختلفة ، وإبراز ذلك في المستوى الذي يستحقه والصورة التي يجب أن يكون عليها. وقد توصل الباحث- وهو بصدد امتحان الخيارات التي رأى أن بإمكانها أن تحقق له ذلك الطموح وتوصله إلى ما أراد – إلى أن الاشتغال على الظاهرة المحورية التي انتظمت ذلك المنجز هو أنسب الطرق وأقصرها وأوفرها أمانا ، وبمعاينة المنجز النقدي للمقالح وجد الباحث أن انشغاله بقضايا التجديد والتحديث الشعري هي الظاهرة الأبرز التي انتظمت منجزه النقدي، وكانت بمثابة المحرك الفاعل والدافع لأوجه النشاط الذهني لديه ، ومن هنا جاءت فكرة هذه الدراسة متضمنة عنوانها وخطة العمل البحثي فيها.

وقد آثر الباحث عند بناء عنوان رسالته مصطلح (الجديد) على غيره من المصطلحات الأخرى التي تشتبك معه وتنازعه وصف الظاهرة الشعرية في تشكلها الجديد كمصطلحي (المعاصر والحديث) ؛ لأنه أكثرها التصاقا ودلالة على النموذج الشعري الذي قدمته حركة تجديد الشعر العربي المعاصر والذي أصطلح على تسميته بالشعر الحر أو شعر التفعيلة ، وهو النموذج الذي اشتغل عليه المقالح وعناه في معظم نقده ، بل إنه في أغلب أطاريحه التي عالجت قضايا هذا الشكل يصفه بـ(الشعر الجديد) مفضلا هذه التسمية على غيرها من التسميات الأخرى كـ(الشعر الحر أو شعر التفعيلة) ، وقد رأى الباحث أن ينطلق من المصطلح ذاته الذي انطلق منه الناقد لكي تكون أحكامه أكثر دقة واتساقا مع مفاهيم الناقد ورؤيته النقدية ، أضف إلى أن البحث في قضايا الشعر هو في الحقيقة بحث في المفاهيم والرؤى الفنية والموضوعية للكائن الشعري أكثر منه بحثا في تاريخية الأدب ، ومصطلح الجديد يهيئ لهذا النوع من البحث إذ يتضمن فضلا عن الجِدة الزمنية معنىً قيميا وفنيا، فللجديد- برأي أدونيس- معنيان: زمني وهو في ذلك آخر ما استجد، وفني أي ليس في ما أتى قبله ما يماثله، ينظر: مقدمة للشعر العربي- ص 99. على عكس مصطلحي الحديث والمعاصر: فهما مصطلحان تغلب دلالتهما الزمنية في حقل الأدب على معناهما الفني وقيمتهما الدلالية، فمصطلح المعاصر-غالبا- مرتبط بالعصر سواء أكان الارتباط سطحيا أم جوهريا، وهو لا يعني بالضرورة تفكيرا جديدا في معطيات العمل الأدبي إذ قد يتعلق بمظاهر الحياة الخارجية دون روحها، أما الحديث -حسب أدونيس- فذو دلالة زمنية ويعني كل ما لم يصبح عتيقا. وكل جديد بهذا المعنى حديث، لكن ليس كل حديث جديدا، ينظر: مقدمة للشعر العربي- ص99، وبهذا يكون الجديد معيارا للحديث ولا يكون الحديث معيارا للجديد.

وتأسيسا على هذا الفهم لمصطلح (الجديد) رأى الباحث ألا يجعل مساق رسالته حكرا على دراسة قضايا شكل من الأشكال الشعرية المستجدة دون غيره على اعتبار أن كل أشكال الجديد المعاصر أبناء شرعيون لثورة التجديد والتطوير منذ انعطافتها الكبرى في نهاية أربعينيات القرن الماضي مع الشعر الحر حتى الآن. ومن هذا المنطلق أدرج الباحث قضايا قصيدة النثر (القصيدة الأجد) ضمن حدود البحث: للاعتبار السابق ، ولتمثلها التام لمفهوم الجديد بدلالتيه الفنية والزمانية ؛ ولكنه في الوقت ذاته استحسن أن يفردها في فصل مستقل لأسباب يتعلق بعضها بالقصيدة ومغايرتها التامة لكل الأشكال والأنماط الشعرية السابقة عليها سواء الجديد منها أو القديم، وكذا خروجها النهائي على كل قوانين الشعر وتقاليده المتوارثة.

أما تالي الأسباب وأهمها فيتعلق بالمنجز النقدي قيد المعالجة والذي كشفت معطياته عن عدم التزام الناقد المقالح موقفا نقديا موحدا تجاه هذا الشكل الشعري ، وإنما اتسم موقفه بالتعديل والمراجعة، وتراوح بين الرفض والقبول أو القبول والتحفظ..مما خلق لديه مستويين من الخطاب النقدي:خطاب يعالج من خلاله قضايا الشكل التفعيلي بنموذجيه السطري والمدور، وخطاب يعالج فيه قضايا قصيدة النثر ؛ وهذا فرض على الباحث – تحريا للدقة ومجاراة لمنهج الناقد – فرز القضايا الخاصة بقصيدة النثر في فصل مستقل.

وتأسيسا على ما تقدم قسم الباحث دراسته إلى ثلاثة فصول يسبقها تمهيد وتتلوها خاتمة، وفي التمهيد سعى الباحث إلى تقديم صورة مكثفة عن المقالح وطبيعة رؤيته النقدية فكان أن شطر التمهيد إلى محورين :الأول تناول السيرة الذاتية ومكونات الرؤية النقدية ، وقارب المحور الثاني منهج الناقد وموقفه من نقد الشعراء وعلاقة النقد بالإبداع ، أعقب ذلك ببليوجرافيا بالمؤلفات النقدية والفكرية للمقالح حسب تاريخ صدورها.

أما الفصل الأول فقد خصص لمناقشة القضايا الفكرية المؤسسة للإبداع ، وتطرق المبحث الأول منه لموقف المقالح من قضايا التراث والمعاصرة وتجديد الشعر ، على حين تناول المبحث الثاني الدور الوظيفي للأدب ، كما ناقش الالتزام ومفاهيمه وتطبيقاته في حقل الأدب والفن. وأما ماهية الإبداع ودوافعه ومحفزاته الذاتية والموضوعية ، فضلا عن مفهوم الشعر فخصص له المبحث الثالث.

ولما كان الفصل الأول مكرس لدراسة القضايا الفكرية والموضوعية فمن اللازم أن ينهض الفصل الثاني بدراسة القضايا الفنية ، وقد اكتفى الباحث بمحاورة أبرز القضاياالفنية التي أثارتها تجربة الشعر الجديد ، ورأى أن عنصري اللغة الشعرية وموسيقى الوزن والإيقاع أبرز تلك القضايا لأنهما ينتظمان بقية العناصر كالشكل والمضمون، أو اللفظ والمعنى، والصورة الشعرية..الخ فكان المبحث الأول للغة الشعرية. وتناول المبحث الثاني : قضايا الشكل الموسيقي.

وفي الفصل الثالث كانت قصيدة النثر وإشكالاتها المختلفة محور البحث والدراسة من خلال مبحثين اثنين خصصا لذلك ، سعى المبحث الأول إلى تقصي رؤية المقالح وموقفه من القصيدة وسجل له – في هذا السياق- مواقف متباينة ومتحولة من خانة الرفض المطلق إلى التحفظ أو القبول المشروط إلى موقف القبول والمناصرة. بينما قارب المبحث الثاني معالجة الناقد لإشكالية التسمية والتاريخ والخصائص الفنية.

وقد ارتضى الباحث لدراسته منهجا وصفيا تحليليا يقوم على رصد الوقائع والنصوص والمقولات النقدية ووضعها في سياقات مناسبة بغية بلورة مفاهيم الرؤية النقدية للناقد ورصد تطورها وبيان ما سادها من اتساق أو ما شابها من تناقض واختلاف ، والتوصل من ثم إلى استنتاجات أساسية. وقد أفاد الباحث – لإضاءة موقف الناقد والكشف عن تطور رؤيته إزاء القضايا النقدية قيد البحث والدراسة – من بعض

آليات المنهج التاريخي وتحديدا في القضايا التي تستدعي تأصيلها وتتبع جذورها التراثية، ولا ينكر الباحث أن بعض مواقف الناقد فرضت عليه نوعا من الاحتكاك المشبع بروح الحواروالتساؤل معها، غير أن المنهج الوصفي هو الذي كان سائدا.

وغاية ما تطمح إليه هذه الدراسة هو مفاوضة الخطاب النقدي الخاص بالمقالح ورصد العوامل والمؤثرات التي شكلت أبعاده ، وبيان موقفه من قضايا التراث والتجديد في الكتابة الشعرية بخاصة والواقع الفني والاجتماعي بعامة والدور الذي اضطلع به في تدعيم حركة الحداثة والنموذج الذي قدمه ، ومقاربة المفاهيم والمصطلحات التي أسست لهذا الخطاب، والمنهجية التي توسل بها الناقد لمعالجة النصوص الإبداعية ومدى التزامها الموضوعية والعلمية وابتعادها عن الانطباعية والذاتية.

وقد واجه الباحث في سبيل تحقيق ذلك صعوبات جمة منها :غزارة المادة البحثية وتشظي المقولات النقدية بين كتب ودراسات ومقدمات ومقالات وحوارات ومقابلات صحفية وإذاعية الأمر الذي استنزف منه وقتا طويلا وكلفه الكثير من الجهد لجمع المادة وتكوين رؤية متكاملة عنها. غير أن أهم الصعوبات تكمن في أمرين: الأول طريقة الناقد ومنهجه النقدي وهو غالبا منهج يقوم على التعريف والتفسير والمتابعة للحركة الأدبية مما جعل رؤاه وأحكامه النقدية مبعثرة وغير منتظمة في سياق أو موضع واحد ، وهذا المنهج أجهد الباحث وجعله يعيد قراءة منجز الناقد كلما افتتح مبحثا أو فصلا جديدا أو شرع في تتبع إحدى القضايا النقدية. أما مكمن الصعوبة الأخرى فمصدره طبيعة الحقل المعرفي الذي ينتظم الدراسة وأعني به (نقد النقد) بوصفه رؤية معرفية لوضع النقد ومفاهيمه وعلاقاته وأسئلته وإجراءاته تتطلب من الباحث جهدا أكبر واطلاعا أوسع ودقة متناهية في التعامل مع ما تكنه النصوص النقدية من مفاهيم وآراء ذات مرجعيات فكرية وأيديولوجية متعددة ، وقد أدرك المقالح صعوبة هذا الحقل فوصفه بالقول: " نقد النقد

تجربة نقدية شاقة وبالغة الصعوبة. وصعوبتها تأتي من كونها لا تعتمد على نصوص إبداعية ذات فضاءات تعبيرية مباشرة أو غير مباشرة وإنما تقوم على حوار مفتوح مع نظريات ووجهات نظر وثيقة الصلة بالأثر الأدبي ، وفيها رؤى نقدية موضوعية ومتماسكة تستند إلى قيم ومعايير ذات مرجعيات ، و أخرى رؤى متشظية خارجة وبعيدة عن كل مرجعية "

نقوش مأربية – ص 92.

إن الباحث وهو يضع هذا الجهد بين يدي القارئ يحدوه أمل أن تقدم الآراء المبثوثة في ثناياه جديدا يضاف إلى رصيد الحركة النقدية ، ويسهم من خلال فصوله ومباحثه في رسم صورة صادقة وموضوعية عن الناقد المقالح ورؤيته النقدية كحق علمي وموضوعي تفرضه خصوبة تجربته واتساع آفاقها ، وهو إلى ذلك نوع من الوفاء لجهوده في خدمة الثقافة والأدب ودوره في تشجيع وتوجيه المواهب الإبداعية ورعايتها والتعريف بها والارتقاء بأدائها الفني والإبداعي. والباحث لا يدعي أنه حقق بهذا الجهد كل ما كان يطمح إليه، فالمنجز يبقى دائما أقل من المرجو. على أنه لم يدخر وسعا في سبيل النهوض بهذه الدراسة إلى المستوى اللائق بها والمكانة المؤملة لها، وعزاؤه – إن كان هناك تقصير أو تعثر– أنه حاول وقدم كل ما في وسعه فإن كان قد وفق في عمله فذلك هو المبتغى وإلا فحسبه أنه أخلص وبذل الجهد.

وختاما أجدني مدينا بواجب الشكر والتقدير لأستاذي القدير أ.د. صبري مسلم حمادي الذي رافق هذا الجهد منذ خطوته الأولى:مشرفا وموجها ومقوما وكم أذهلني وهو الأديب والناقد الحصيف عندما كان يشفع توجيهاته القيمة بعبارة "فكرة للتداول" التي كشفت للباحث عن عالم تسبق إنسانيته وكرم أخلاقه علمه، فكان الإشراف معه حوارا وليس توجيها متعاليا ، ودورا وليس هيمنة ووصاية، وتجربة حياة وليست مسألة رسالة ، فله مني كل الشكر والتقدير والامتنان.

وشكري وتقديري لأستاذي الدكتور عبد العزيز الحاج مصطفى الذي تتلمذت على يديه منذ اليوم الأول لي في جامعة ذمار طالبا في كلية التربية قسم اللغة العربية، فكان العالم المخلص والمعلم المثال والأخ الناصح الأمين فله شكري وفاء ببعض حقه واعترافا بدوره في إثراء هذا الجهد بملاحظاته القيمة. وشكري كذلك للأستاذ الدكتور على حداد حسين أستاذ الأدب الحديث في كلية اللغات جامعة صنعاء الذي شَرُفت برئاسته للجنة الحكم والمناقشة، ولكل من ساهم ومد يد العون والمساندة للباحث في رحلته العلمية مع هذه الدراسة.

والحمد لله رب العالمين

التمهيد

أولا: النشأة والتكوين:

1ـ السيرة الذاتية.

2ـ مكونات الرؤية النقدية.

ثانيا: سؤال المنهج وعلاقة النقد بالإبداع:

1ـ الشاعر بوصفه ناقدا.

2ـ بين القراءة والنقد.

3ـ المنجز النقدي والفكري.

أولا: النشأة والتكوين :

1ـ السيرة الذاتية:

عاشت اليمن قبل ثورتي سبتمبر وأكتوبر أسوأ عصورها التاريخية ، ففي الشمال ساهم الحكم الفردي الوراثي المتسلط لأسرة حميد الدين في إعاقة حركة التطوير والتغيير، وتكريس الجهل والتخلف بين اليمنيين، وأسلمهم للفاقة والجوع والأمراض المعدية، وفي المقابل مارس المحتل البريطاني في المناطق الجنوبية التي رزحت تحت هيمنته الاستعمارية سياسة القمع والاستبداد والتجهيل على مواطني تلك المناطق ، وجعل معاناة أهلها ربما أضعاف معاناة إخوانهم في الشمال.

في ظل هذا الوضع الاستثنائي من تاريخ اليمن ، ومع تنامي حركة الرفض للحكم الإمامي ، وارتفاع الأصوات المطالبة برحيل الاستعمار ، وفي سنة 1937م أبصر النور بقرية (المقالح) الواقعة في منطقة (الشعر) من محافظة (إب) الأديب والناقد الدكتور عبدالعزيز صالح المقالح من أسرة فلاحية تمارس مهنة المشيخة عرفا وتقليدا، فوالده الشيخ صالح المقالح واحد من أكبر مشايخ الضمان بالمنطقة، وكان– رحمه الله – على مستوى لا بأس به من الثقافة، والتقليدية منها على وجه الخصوص [1].

ابتدأ المقالح حياة الطفولة في قريته فامتزجت روحه بمظاهر القرية وطبيعتها وأحداثها المتكررة، ولما أصبح قادرا على المشي دفعت به أسرته إلى كتاب القرية لغرض تعلم القراءة والكتابة وحفظ القرآن "وبعد سنوات في المكتب أنهى الطفل عبد العزيز صالح المقالح قراءة القرآن الأمر الذي شكل له فرحة غامرة لم ينسها حتى اليوم"[2].

1- ينظر بيت الشعر اليمني – موقع إلكتروني – العنوان على الشبكة www.yeph.org.
2- كتاب المقالح - صالح علي البيضاني - مركز عبادي للدراسات والنشر - صنعاء –2006 – ينظر: ص25، 26.

في السادسة من عمره غادر المقالح قريته متجها صوب العاصمة صنعاء برفقة والده ، ولما وصلها أدهشه ما رأى من جمالها وروعة منظرها؛ وهو يصف لحظة وصوله إليها فيقول:" حين دخلت صنعاء لأول مرة في ساعة الظهيرة كانت تبدو لعيني القرويتين حلما طفوليا عجيبا فقد رأيت المآذن تتهادى في الفضاء كأنها الأذرع اليمنية الممتدة إلى الله، ونوافذ القصور الزجاجية تبرق في ضوء شمس الظهيرة ولحظتها شعرت أن هذه المدينة العجوز تتخلل كل مسام جسدي وترحل إلى أعماق روحي فعشقتها من أول نظرة وأحببتها"[1]، وفي صنعاء التحق المقالح بمدرسة الإرشاد في حي الزمر أحد أحياء صنعاء القديمة ، وتلقى تعليمه الأولي فيها، " فتعلم وحفظ الكثير من سور القرآن الكريم، والحديث الشريف، ومسائل في علوم الفقه والعبادات، وأصول النحو العربي، وعددا غير قليل من الأناشيد، وبعض المحفوظات وبخاصة عندما كان في الصف الرابع والخامس والسادس، حيث كان يقدم للطلاب تشكيلة من القصائد القديمة والمعاصرة"[2].

غادر المقالح صنعاء وانتقل إلى حجة وهو في الثانية عشرة من عمره ليكون بالقرب من والده الذي كان في السجن بتهمة التعاون مع الثوار الذين زج بهم الإمام أحمد حميد الدين في غياهب السجون بعد فشل ثورة 1948م. وفيها تعرف إلى عدد من الثوار والسياسيين القابعين في سجونها الثلاثة: نافع، والمنصورة، والقاهرة.. " كنت أراهم عن قرب وأسمع إلى بعضهم ولم أكن أعرف كثيرا مما يقولونه ولكني مع ذلك كنت أشفق عليهم كلهم وأحبهم جميعا وبلا استثناء لما كانوا يمثلونه أو يرمزون إليه من مقاومة العهد الذي يصنع كل هذه القيود والسجون ، كنت أتصورهم ملائكة تحول القيود بينهم وبين التحليق في فضاء اليمن المتخلف الحزين "[3]. في هذا الجو المشحون برائحة الثورة وعبق

---

[1]- ثرثرات في شتاء الأدب العربي – دار العودة – بيروت -1983 – ص34.
[2]- ينظر: بيت الشعر اليمني.وينظر:، ثرثرات في شتاء الأدب العربي- ص 36.
[3]- نفسه – ص35.

الثوار بدأت قريحته الأدبية وموهبته الإبداعية في التفتح ، وظهرت أولى قصائده الشعرية وأول خواطره النقدية حيث كتب لصحيفة الرياضة - التي كان يحررها خطياً بالاشتراك مع محمد عبد الملك المتوكل وعبد الله أمين نعمان عام 1955 م - مقالاً مطولاً بعنوان :" الزبيري ضمير اليمن الوطني والثقافي " استعرض فيه نماذج من شعر الزبيري التي كانت شائعة ومترددة على ألسنة الثوار وطلاب المدارس ، ولكنه تراجع عن نشره خوفا لأنه رأى أن نشره: يشكل خطراً محققاً بالنسبة له ولصحيفته الخطية – مع أنها كانت محدودة الانتشار – فقد كان الزبيري في ذلك الحين رمز المعارضة الأقوى لنظام الإمام ، وكان مجرد الحديث عن القاهرة مركز نشاط الزبيري السياسي يعتبر تحديا للإمام واستنزالا لبطشه[1]. عاد المقالح إلى صنعاء بعد الإفراج عن أبيه ، وواصل دراسته بالمدرسة العلمية، ثم دخل دار المعلمين في مدينة صنعاء وتخرج فيها سنة 1960م. وفي ديسمبر من العام 1958م فاز بجائزة (القراءة الحرة) التي نظمتها وزارة التربية والتعليم ، وكانت الجائزة عبارة عن رحلة إلى جمهورية مصر العربية اطلع خلالها على معالمها التاريخية والحضارية ، وأدهشه ما شاهد من المستوى المتقدم والمتطور للدولة ، كما أتاحت له هذه الرحلة اللقاء بزعيم المناضلين الشهيد الزبيري ورفيق نضاله الأستاذ النعمان ، وقد عمق هذا اللقاء في نفسه حب الزبيري، وترك في وعيه أبلغ الأثر[2].

عمل المقالح قبل قيام الثورة في حقل التدريس ، فقد كان في حجة طالباً ومدرساً في الوقت نفسه وهو لم يتجاوز السادسة عشرة ،وعندما عاد إلى العاصمة التحق بإذاعة صنعاء ليكون أحد العاملين فيها ، وفي العام 1964م عين مستشارا لوزارة التربية والتعليم ثم سكرتيرا لمجلس الوزراء. وفي منتصف العام 1966م توجه المقالح إلى فرنسا للدراسة،

1- الزبيري ضميري اليمن الثقافي والوطني – عبد العزيز المقالح – دار العودة –بيروت –ط2– 1983–ص9.
2- ينظر: نفسه – ص10.

وأمضى فيها عدة شهور[1] ولكنه كُلف في نهاية العام بالسفر إلى القاهرة مندوباً لليمن في جامعة الدول العربية ، ثم اتجه في عام 1967م إلى جامعة القاهرة لإكمال تعليمه الجامعي فيها وتخرج فيها عام 1970م، تابع بعدها تعليمه العالي في جامعة عين شمس وحصل منها على درجة الماجستير عام 1973م بامتياز عن رسالته الموسومة بـ:" الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن " ، وفي عام 1977م توج المقالح إقامته في القاهرة بدفاعه عن أطروحته للدكتوراة " شعر العامية في اليمن" التي نالت مرتبة الشرف ، وبعد ثلاثة أشهر أبعدته السلطات خارج مصر مع مجموعة من المثقفين العرب الذين أبدوا نشاطا بارزا ضد مشروع كامب ديفيد قبل أن ينهي ترتيب أوراقه للسفر إلى الجزائر مدرسا في جامعتها[2].عاد المقالح إلى اليمن للعمل في الحقل الأكاديمي وعين في عام 1982م رئيسا لجامعة صنعاء حتى 2001م، وترقى إلى درجة الأستاذية عام 1987م، وهو يعمل الآن رئيسا لمركز الدراسات والبحوث ومستشاراً ثقافياً لرئيس الجمهورية ، ومشرفاً علمياً على عدد من الرسائل والأطاريح الجامعية. وقد نال جوائز وأوسمة مختلفة وتقلد مراكز رفيعة.

1- أصوات من الزمن الجديد ، دراسات في الأدب العربي المعاصر– عبد العزيز المقالح– دار العودة – بيروت - 1980 – ص54.

2- المقالح في القاهرة – راتب سكر- الحكمة: مجلة ثقافية يصدرها اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين ، صنعاء ، العددان 231 - 232 نوفمبر - ديسمبر 2004– ص259.

2ـ مكونات الرؤية النقدية:

تفرز كل ممارسة نقدية نموذجا خاصا بها يكشف عن رؤية الناقد والعوامل التي ساهمت في تشكيل تجربته النقدية ، وباستقراء تجربة المقالح يتضح أن ثمة عوامل مختلفة أثرت تأثيراً كبيراً في تكوينه الفكري والمعرفي ، وحفزته لممارسة العملية النقدية ، ومن أبرزها:

1 -2- طفولته:

شهدت طفولة المقالح ألوانا شتى من البؤس والشقاء ، وتفتحت مداركه أول ما تفتحت على واقع رسمت مرارته أخاديد الحزن والبؤس والشقاء على وجوه من حوله.." إذا صح أنني شاعر فقد أصبحت كذلك بفضل الحزن،هذا النهر الشاحب الذي رأيته واغتسلت في مياهه الراكدة منذ طفولتي رأيته في عيني أمي وفي عيون إخوتي ثم قرأته على وجوه زملائي في المدرسة والشارع والسجن"[1]، فابن القرية الوادعة الجميلة التي غادرها وهو في عمر الزهور طفلا فطرياً ذا حساسية مرهفة لم تمهله الأقدار حتى يقوى عوده ، ويشتد ساعده، لكن المأساة فاجأته وهاجمته من كل أبواب الحياة ، فإذا به يجد نفسه كعصفور صغير تتناوشه الرياح من جهاتها الأربع : فأبوه في السجن ضمن قافلة الأحرار الذين زج بهم الإمام في السجن لاشتراكهم في ثورة 1948م ، وهو مضطر لأن يبقى بجانب والده ؛ ليكون همزة وصل بينه وبين الحياة الكئيبة مع قافلة أخرى من أبناء الأحرار.. ومن سوء حظ هؤلاء الأبناء – بما فيهم المقالح – أنهم كلفوا أنفسهم أو كلفوا بتدبيج العرائض الشاكية الباكية إلى الإمام وأعوانه ملتمسين منهم إطلاق سراح آبائهم في جو من الحرمان والبؤس والفاقة التي لا يمكن أن تتحملها أعوادهم اللدنة [2]. لقد كانت

1- ديوان رسالة إلى سيف بن ذي يزن – عبد العزيز المقالح- الدار الحديثة – تعز- 1973-ص5.

2- عبد العزيز المقالح شاعر الحزن والثورة – محمد الشرفي – ضمن كتاب : اضاءات نقدية عن المقالح – دار العودة – بيروت ، دار الكلمة صنعاء – 1978- ينظر:ص210.

حجة بالنسبة للمقالح سجنا كبيرا رأى فيه محنة شعب ومأساة أمة ، وتعلم منه كيف يثور وكيف يقاوم ويرفض الظلم والجور والاستبداد ، "فقد شهد الفتى بأم عينيه قوافل الأحرار مصفدين بالقيود والأثقال ، وعاين تضحيات الأبرار منهم ، وقد أتيحت له فرصة الاتصال بهؤلاء الزعماء وكان جلهم من الأدباء فأشعلوا في نفسه وروحه جذوة الحس الأدبي والملكة النقدية ، والثورة على الظلم والظالمين ، وعشق اليمن ، والهيام بالحرية"[1] وكانت هذه الروح المشتعلة تزداد اتقادا في نفس الفتى كلما رأى شهيداً يسقط أو حراً جديداً يزج به في السجن ، فلم يهدأ أو يجبن عندما طالت يد الظلم أستاذه الشهيد أحمد الحورش وأودعته سجن نافع بل ظل على اتصال به عن طريق الرسائل ، فقد كان يرى فيه المثال والنموذج للعالم وللوطني وللمدرس المعاصر ، واستمر على ذلك إلى أن وقعت إحدى رسائله في يد الجلاد ، فكان جزاؤه السجن ، يقول واصفا ما رآه في السجن:" دخلت سجن نافع ، تأملت حولي في رعب ، ونظرت إلى المساجين المذعورين واللائذين بالجدران وإلى أقدامهم المثقلة بالحديد..امتلأت نفسي بالذعر، وأدركت لأول مرة معنى الخوف "[2] وهكذا تشبعت روح المقالح الفتى بحب الأحرار وتعطشت نفسه للثورة، وكتب – تعبيراً عن هذا الوعي المتطلع إلى الانعتاق من أسر الواقع المأساوي الذي يكتنف كل شيء في حياة اليمنيين – مقاله النقدي الأول (الزبيري ضمير اليمن الوطني والثقافي) ، لكن خوف الطفولة جعله يحجم عن نشر هذا المقال وظلت فكرته عالقة في رأس المقالح إلى أن تبلورت لاحقاً في شكل كتاب حمل عنوان المقال ذاته[3]، نمت هذه الجذور في نفس المقالح ، واتسعت لديه مساحة الوعي لتغدو الممارسة النقدية لديه بعد

---

[1] -عبد العزيز المقالح وتأصيل النقد الأدبي الحديث في اليمن – ثابت محمد بداري – مكتبة النهضة المصرية – القاهرة – 1990 – ص 59.

[2] - أحمد الحورش الشهيد المربي – عبد العزيز المقالح – مركز الدراسات والبحوث اليمني – صنعاء ، دار الآداب – بيروت – ط2 – 1984 – ص6.

[3] - الزبيري ضمير اليمن الثقافي والوطني - ص11.

ذلك جزءاً من الواجب الوطني كما يشير إلى ذلك في أول دراسة نقدية له" ولولا أنني أشعر بثقل المسؤولية الأدبية التي وضعتها ظروف بلادنا على عواتق أبنائها القراء أمثالي ، ما جازفت في الدخول إلى هذا المجال الصعب – أي ميدان النقد– فأنا وأمثالي من القراء – لا نستطيع من أجل اليمن أن نحرث الأرض ، أو نشق الطرق، أو نحمل السلاح ، فلا أقل – من أجلها ومن أجل الحركة الأدبية الوليدة – أن نحرق الأعصاب وننهك العيون في متابعات وقراءات موصولة لكل ما يظهر من التجارب والمحاولات ذات المستوى المبشر والواعد والمواكب"[1].

2-2- دراسته العلمية وقراءاته المتنوعة:

تعد الفترة التي قضاها المقالح في التحصيل العلمي وخاصة تلك التي أمضاها في دراسته الجامعية والعليا في جمهورية مصر العربية من أهم وأخصب المراحل التي أثرت فيه بعمق ، وساهمت بشكل مباشر في تشكيل رؤيته النقدية تشكيلاً خصباً، بل إنه يراها دافعه الأساسي لممارسة العملية النقدية ، فعندما سئل عن سبب توجهه إلى النقد أجاب بوضوح: " دراستي هي السبب "[2] ، ففي الجامعة اتسعت شخصيته ، وتأسست ثقافته ، وتنوعت المعارف والعوالم أمامه. فقد أتاح وجوده في القاهرة – للدراسة – إمكانات واسعة للتعرف على أنماط فكرية وحياتية حديثة لم يكن لليمنيين ولا لليمن الجمهوري الخارج لتوه من عصور التخلف والرجعية عهد بها ، كما أتاح له ذلك أيضا – بالإضافة إلى ما تلقاه من مناهج نقدية وما اطلع عليه من مدارس أدبية حديثة في قاعات الدرس الأكاديمي – عقد صداقات حميمة مع رواد الفكر والأدب والنقد [3] ، فكان على اتصال وثيق بأغلب رموز الحركة الثقافية – من شعراء وأدباء وكتاب – أمثال: صلاح عبد الصبور، وأحمد عبد

1- أحمد الحورش الشهيد المربي – ص6.

2 - ثرثرات في شتاء الأدب العربي– ص 96.

3 -عبد العزيز المقالح وتأصيل النقد الأدبي الحديث في اليمن – ص 63.

المعطي حجازي، وجابر عصفور، ونزار قباني، وأدونيس ، وعبد المنعم تليمه وعز الدين إسماعيل ، وأمل دنقل ، وعبد الوهاب البياتي ، ومحمد عفيفي مطر، وأحمد بهاء الدين ، وفاروق شوشة، وسامي الدروبي ، ومحمد إبراهيم أبو سنة، وعبد القادر القط، وعبد الغفار مكاوي، وفاروق خورشيد، عبد التواب يوسف، وعلي أحمد باكثير، وغيرهم من الشعراء والنقاد ممن كان يضمه مع بعضهم لقاءً أسبوعيا كل يوم ثلاثاء يتدارسون فيه مختلف القضايا الأدبية والفكرية والنقدية.

شغف المقالح خلال سنوات الدراسة الجامعية والعليا بالقراءة والاطلاع ، وحضور الندوات والملتقيات الثقافية والأدبية ، فجمع إلى ثقافته الأكاديمية المنظمة ثقافة عامة.

على أن علاقة المقالح بالكتاب والقراءة تعود إلى وقت مبكر من طفولته حيث كان لوالده مكتبة متواضعة يغلب على محتوياتها كتب التراث ، وكتب الثقافة التقليدية من القصص الأسطورية الخيالية والسير الشعبية كسيرة عنترة وأبي زيد الهلالي وكتاب ألف ليلة وليلة الذي يقول عنه: " ولا أخفي أن هذا الكتاب قد سحرني ، وامتلأت بما اشتمل عليه من حكايات وروايات وأشعار وحكم وحوارات..إنه بغض النظر عما تضمنه من شذوذ أو خروج على المنحى الأخلاقي من أهم ما أنتجته العقلية العربية في عصورها الناهضة "[1] تطور عشقه للقراءة ، واستطاع بفضل ملازمته للكتاب أن يفوز في ديسمبر من العام 1958م بجائزة "القراءة الحرة" التي نظمتها وزارة التربية والتعليم. ويذكر أن مجلة "الأديب" البيروتية التي تولت الدعوة للحركة الشعرية الحديثة كانت من الروافد الثقافية والفكرية التي أثرت في تكوينه الإبداعي والفكري بعد اطلاعه على مجموعة من الأعداد التي حصل عليها عام 1955م وهو لم يزل طالبا في حجة[2].على أن أول قراءة

---

1 - كتاب المقالح – ص 28.

2 - فضاءات القول – عبد الباري طاهر - اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين ، مركز عبادي للدراسات والنشر – صنعاء-2004-ص340.

جادة فتحت عيني المقالح – كما يقول – على الأدب بأبعاده المختلفة ، وقادت خطاه على دروب الأدب المعاصر – من خلال أهم عمالقته ورواده – هي تلك التي وجدها في أعداد مجلة الرسالة ، فكانت بالنسبة له بمثابة المعلم والأستاذ المثالي... "وأذكر أنني انقطعت إلى مجلدات هذه المجلة أقرأها من الغلاف إلى الغلاف ، ليس ذلك فحسب بل لقد انقطعت عن المدرسة لاعتقادي بأن المدرسة ما كانت لتعطيني كل هذا القدر من المعارف الأدبية و ما كان في استطاعتها أن تجمع بين كل هذا العدد من الأساتذة الكبار ، وهيهات أن تجمع مدرسة واحدة أو عشرات المدارس هذا النوع من المدرسين أو هذا المستوى من المناهج، ويكفي أن من بين الأساتذة طه حسين والعقاد والرافعي والمازني ومحمد عوض محمد ، وأحمد أمين ، وزكي مبارك وأمين الخولي ، وعلي الطنطاوي وفليكس فارس وأحمد حسن الزيات وغيرهم "[1]، ويذكر المقالح أن من بين كتاب المجلة الذين أعجب بهم وبأسلوبهم في الكتابة مصطفى صادق الرافعي إذ كان برأيه: " أقرب إلى وجدان القارئ منه إلى عقله واستأثرت مقالاته المتنوعة بإعجاب يمتزج بقدر من الحيرة "[2]. ويعود إعجاب المقالح بكتابات الرافعي ومقالاته إلى ما وجده فيها من لغة شعرية عالية...وإلى أسلوبها الذي يجمع بين إحساس الفنان وحكمة المفكر ، ورفض كاتبها إلا أن يعبر عن النفس العظيمة من خلال التعبير العظيم[3]. ومن حسنات اطلاعه على أعداد مجلة الرسالة والتعرف على كتابها أنها كانت الدليل إلى الكتابات الأساسية والدراسات المنشورة لهؤلاء الكتاب العمالقة الذين أثروا المكتبة العربية، وكانت دراساتهم سياحة واسعة في فضاءات الفكر والأدب والنقد، بحيث تمكن من قراءاته لها ولغيرها من تكوين ثقافة نقدية واسعة تجمع بين الأصالة والمعاصرة ، بين النقد المعياري والنقد الجمالي ، بين الشاعرية والتشويق ، وبين

---

[1] - عمالقة عند مطلع القرن – عبد العزيز المقالح – دار الآداب – بيروت – 1984م - ص 127.
[2] - نفسه – ص 127.
[3] - نفسه – ينظر : ص127 ، 128.

الوضوح والتحديد.إلا أنه لم يتوقف عند هذا اللون من الثقافة ذات الصبغة العربية الصرف ، فقد كان سفره خارج حدود اليمن من أهم السبل التي فتحت أمامه فرصة تعزيز الاطلاع الواسع على المنجزات الثقافية العالمية والأجنبية مما جعل الثقافة العالمية جزءاً من تكوينه المعرفي والفكري ، وفضلاً عن ذلك فقد حققت له إقامته في القاهرة وقربه من مكتباتها العامرة والحافلة بكل جديد تفاعلاً ذاتياً وجماعياً مع الثقافة العصرية بكل ألوانها ومعطياتها المختلفة ، وأتيح له مع الأيام "اطلاع واسع على عيون الأدب العالمي في لغاتها الأصلية أو المترجمة إلى العربية، وهذا ما تطالعنا به كتاباته واستشهاداته من أعمال كبار المفكرين والأدباء والنقاد والفنانين في أوربا والأمريكتين وآسيا وأفريقيا ، كما تقرأ له تعليقات على كثير من آراء هؤلاء الكتاب تنم عن هضم أفكارهم ، وانتفاعه منها بما يثري أدبنا العربي، مع البعد عن النقل الحرفي ، والمحاكاة الساذجة ، والذوبان في الآخرين "[1] و يبدو واضحا كما – يرى غير واحد من النقاد والباحثين وكما أكدته بعض مباحث هذه الرسالة – تأثر المقالح بالأنساق الفكرية والثقافية والنقدية عند الشاعر والناقد الانجليزي (ت.س.إليوت) ومنهجه الفني الموضوعي[2]، وليس من شك في أن تأثر المقالح بـ(إليوت) قد جاء من قراءته المباشرة لأعماله الإبداعية وكتاباته النقدية "من باب تأثره بتلك الأجواء الثقافية والأدبية التي أشاعتها الحداثة العربية والتجربة الشعرية الجديدة ، وهي الأجواء التي عرفته بإليوت. وقدمته على أساس أنه أحد الشعراء والنقاد الأوربيين المتميزين"[3] أما علاقات المقالح بأصدقائه وأساتذته في القاهرة فقد كانت من أهم سبل تكوينه المعرفي والنقدي، إذ إن معظم أولئك كانوا من المشتغلين في حقول الأدب

---

1 - عبد العزيز المقالح وتأصيل النقد الأدبي الحديث في اليمن – ص 63.

2 - ينظر : القناع التراثي في الشعر اليمني المعاصر –أحمد ياسين السليماني – رسالة ماجستير غير منشورة – جامعة القاهرة ، كلية الآداب - 1998– ص75. وينظر: المقالح ناقدا – عبد السلام الشاذلي – مجلة الحكمة - العدد 231,232 –نوفمبر ، ديسمبر 2004 – ص196.

3 - القناع في الشعر اليمني المعاصر– ص75.

والنقد والفكر ، ومن المهتمين كذلك بالتجديد والتحديث ، وربما كان لجمع أحدهم بين أكثر من حقل معرفي من الحقول المذكورة كالجمع بين النقد والإبداع ، أو النقد والفكر...دور في تحفيز المقالح وتوجهه إلى النقد لاسيما من عرفوا بالشعراء النقاد أمثال : صلاح عبد الصبور وأدونيس وغيرهم من رواد الحركة الأدبية الجديدة الذين جمعوا إلى تجاربهم الإبداعية تجارب نقدية متميزة. وبهذا يكون المقالح قد جمع في رؤيته النقدية بين الثقافة العربية بخصائصها وأبعادها التراثية وبين المثاقفة مع الآخر وما ينطوي عليه ذلك من تجديد في الأساليب النقدية والوسائل الفنية ، وبين التأثر برموز الحداثة الغربية والتفاعل مع رموز الحداثة العربية.

3-2- الأنساق الثقافية والفكرية المعاصرة:

عندما سافر المقالح إلى القاهرة أواخر الستينيات – والقاهرة آنذاك قبلة المثقفين والمبدعين وعاصمة الأحلام العربية – كان المناخ السائد هو مناخ الثورة الخلاقة والأفكار التقدمية ليس في الحياة الأدبية فحسب بل في مناحي الحياة عامة بأبعادها الفكرية والعلمية والسياسية والاجتماعية المختلفة بعد أن أصابها الركود والكساد بسبب الهيمنة الاستعمارية واستبداد أنظمة الحكم الشمولي ؛ عزز ذلك حالة الانكسار والإحباط التي تلت نكسة 1967م، وما أصاب الأمة من انتكاسة وخيبة أمل.

في ظل هذا المناخ المتوتر وجدت التيارات المتمردة والرافضة لحالة اليأس والإحباط العربي والتي تنزع صوب التحديث والتجديد بيئة فكرية مناسبة ، وتقبلاً واسعاً خاصة بين الأدباء والكتاب والمفكرين ، وكانت الحداثة بتحولاتها الفكرية والأدبية أهم التيارات التي أفرزها هذا المناخ باعتبارها: "تصور أقصى درجات الرفض والتمرد ،

والصوت المميز الذي يدعو إلى تغيير الأشياء والواقع من داخله"[1] وقد تأثر المقالح بهذا التيار، وتفاعل معه ومع ما يطرح من أفكار تتمرد على الواقع المحبط وتحلم بالتغيير نحو الأفضل ، وهو في ذلك مدفوع بحبه لوطنه وتوقه للتغيير والتجديد والخروج من قبضة الواقع المختل وهيمنة الماضي المتخلف. وبتعبيرٍ آخر فقد كان سعيه نحو هذا التيار " يستهدف استقراء الواقع اليمني والعربي بكل ما يعانيه من مشكلات ومعاناة وقمع سعياً وراء تحويل القصيدة الشعرية إلى هم وحلم عربي في آن واحد...ورغبةً في إعادة إنتاج العقل العربي الذي يحمل ثقافة الرفض ويصور هويته القومية "[2].

وتفاعل المقالح مع تيار الحداثة لم يكن استلاباً لواقع فكري وأدبي أملته ظروف تاريخية آنية بل جاء تلبيةً لرغبة دفينة وطموح عارم نحو التجديد والتحديث؛ فكانت حداثته تعبيراً عن معاناته وطموحاته الذاتية والوطنية ، ولم تكن حداثة الموضة أو الانجرار خلف تقاليد وأنماط فكرية غربية أو شرقية ؛ ولهذا اتسمت بالتوازن والاعتدال واحترام قيم التراث ، وابتعدت عن الانفعال والهدم الذي صاحب موجة الحداثة العربية.

ولم تكن " الأجواء التي فرضتها الحداثة على الواقع العربي هي وحدها التي شكلت ثقافته... بل إن الثقافة الاجتماعية القومية بكل معطياتها التاريخية والمعاصرة كانت وما تزال تشكل ثقافته التي تجاوبت مع ثقافة الحداثة العربية"[3] إذ كان المقالح- وما يزال - يفيض حماسة للشعر المسكون بهموم الأمة والمناهض لكل أشكال الاستلاب والانكسار والتخلف. وكان من الطبيعي والحال هذه أن يتأثر كذلك بـ"الأجواء الإيديولوجية التي

1 - القناع التراثي في الشعر اليمني المعاصر - ص70.
2 - القناع التراثي في الشعر اليمني المعاصر - ص72.
3 - نفسه – ص 72.

أحيت أفعال الرفض والتمرد في الأدب العربي المعاصر المتعلقة بالمشاريع القومية وبالأفكار الاشتراكية"[1].

والمتمعن في كتاباته ودراساته النقدية يلحظ من أول وهلة أبعاد هذا التأثير ومدى التساوق بين رؤيته النقدية وبين مناهج ومضامين تلك المشاريع الفكرية والأدبية التي أحيت أفعال الثورة والثقافة القومية والوطنية. وتكشف مقدمة كتابه "الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن" وهو رسالته للماجستير عن بعض ملامح ذلك التأثير كما نجد ذلك في قوله – وهو بصدد رصد مسار حركة تطور الشعر المعاصر في اليمن – :" وقد حاولت – بطريق غير مباشرة – تحديد مكان هذا الشعر من حركة تطور الشعر العربي المعاصر بعامة بوصفه – أي الشعر في اليمن– رافدا من روافد هذه الحركة.. وقد دفعني الحرص على دراسة الشعر في اليمن في إطار الشعر العربي المعاصر إلى تجنب ذكر تعابير وتسميات مثل الشعر اليمني ، والشاعر اليمني"[2] وسعي المقالح إلى تأطير الشعرية اليمنية في حركة الشعر العربي ، وحرصه على تجنب ما يشين الشعور القومي الواحد كتعابير وتسميات قطرية مثل: الشعر اليمني والشاعر اليمني؛ ينم عن هم أكبر يفوق لديه معنى النقد الأدبي ومفهوماته ومصطلحاته ، ويكتنز روحا مترعة بأحلام الوحدة العربية والثورة الشاملة.

ومن منطلق شعوره بواحدية الأمة تمثلت الصعوبات التي واجهت موضوع دراسته عن الأدب اليمني في" التقسيم السياسي المزيف الذي انقسمت بموجبه البلاد إلى جنوب وشمال ، و ما خلقه هذا الانقسام من اختلاف في ظروف الشعراء ، وفي طريقة

---

1 - القناع التراثي في الشعر اليمني المعاصر - ص75.

2 -الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن – عبد العزيز المقالح – دار العودة – بيروت ط2 - 1978 - ص10.

رؤيتهم للأحداث – والسياسية منها خاصة "[1]. وكان لزاما أن يصطدم الناقد بهذا المعوق كأمر حتمي قادت إليه طبيعة الرؤية النقدية ، فإذا كان لم يستسغ أن يدرس الأدب اليمني كوحدة مستقلة عن الأدب العربي – وكان له مندوحة في ذلك كون الرسائل العلمية رسائل تخصصية تدرس الظاهرة في أضيق حلقاتها وأدق معانيها – فمن الطبيعي أن يكون أكثر نفورا من منهج يجزئ أدب القطر الواحد.

ولم تكن أحلام الناقد بالقومية والوحدة العربية بمنأى عن شعوره الوطني بهموم أمته وشعبه وما يعانيه من الجهل والتخلف وتسيد الأمية الفكرية والثقافية – فالوحدة لا تبنى على التخلف والرجعية والجهالة ، ولا تنهض في ظل القهر والسلطة التي تمجد الأمية وتحارب الثقافة ، ولهذا وجدناه دائم النزوع إلى التجديد والتحديث والاحتفاء بالثورة الشاملة – ليس في البنى الثقافية والأدبية فحسب ؛ بل في الحياة بعامة ، " فلم تكن القيود التقليدية في عالم الشعر تتمثل في نفسه بمعزل عن القيود السياسية والاجتماعية والفكرية التي كانت مفروضة على الشعب اليمني "[2]. ونصل مما سبق إلى أن ما شهدته فترة الستينيات من حراك سياسي واجتماعي وما رافق ذلك من ظهور مد ثوري عربي محملا بالأفكار التقدمية والتطلعات القومية والمشاريع التحديثية التي أحيت أفعال الرفض والتمرد؛ قد كان له تأثيره وامتداده في كتابات المقالح ودراساته ؛ الأمر الذي صبغ رؤيته النقدية بعدد من السمات اختزلها الناقد عبد السلام الشاذلي في الآتي [3] :

1- الانتماء العميق للوحدة العربية.

2- الانتماء الأعمق للوحدة بين شطري الوطن الواحد.

---

[1] - الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن – عبد العزيز المقالح – دار العودة – بيروت ط2 - 1978 – ص 11.

[2] -من الكلاسيكية الجديدة إلى الواقعية – عزالدين إسماعيل - ضمن كتاب : اضاءات نقدية -ص68.

[3] - المقالح ناقدا - عبد السلام الشاذلي - الحكمة: مجلة ثقافية يصدرها اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين - صنعاء ، العددان 231 ، 232 نوفمبر ، ديسمبر 2004- ينظر: ص190، 191.

3- الاهتمام العميق بهموم المعاصرة والتجديد في الحياة والأدب في البيئة اليمنية

وقد ترجم المقالح هذه السمات من خلال العديد من المواقف النقدية فشعوره العميق بوحدة الحياة الثقافية العربية جعل دراساته النقدية لا تقتصر على التعريف والتفسير والمتابعة لحركة الشعر اليمني ، بل امتدت لتشمل نماذج إبداعية وتجارب شعرية من مختلف الأقطار العربية. وكما كان اهتمامه منصباً على قضايا القصيدة اليمنية فقد ساهم كذلك بفاعلية في مناقشة قضايا القصيدة العربية وشارك في بلورة الحلول والتصورات الناجعة لإخراجها من أزمتها الفنية. أما اهتمامه بقضايا التجديد والمعاصرة فلا نغالي إذا قلنا إنه قامة غير مسبوقة في هذا المجال في اليمن؛ بل "ويعد البوابة الرئيسية التي عبرت منها الحداثة الشعرية إلى الوطن لتتموضع بقوة على صعيد الواقع فكأنها النهر الذي جرى ومازال يجري منه التغيير في مسار التطور الإبداعي"[1] ، وهو إلى ذلك رائد من رواد التحديث في الوطن العربي ، ليس بشهادة الأتباع والأنصار فحسب ، بل بشهادة المناوئين للفكر الحداثي بوجه عام[2].

---

[1] -الوطن في شعر المقالح – محمد علي اللوزي – ضمن كتاب دراسات في الأعمال الشعرية والنقدية للمقالح – اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين – صنعاء - 2007 - ص106.

[2] -تضع بعض الدراسات التي بحثت تشوه الحداثة وروادها في الوطن العربي المقالح في المرتبة الثانية بعد أدونيس مباشرة باعتبار الأخير منظر الحداثة وداعيتها الأول. ينظر: الموسوعة الميسرة في الأديان والمذاهب والأحزاب المعاصرة – دار الندوة العالمية للطباعة والنشر والتوزيع – الرياض – 2003-ص868 ، الحداثة في ميزان الإسلام – عوض القرني – هجر للطباعة والنشر – القاهرة – 1988- ص21.

ثانيا: سؤال المنهج وعلاقة النقد بالإبداع:

1ـ الشاعر بوصفه ناقدا:

إذا كان صحيحا أن الشاعر هو أول النقاد بما يمارس على إبداعه من مراجعة وتعديل وتنقيح فإن السؤال الذي يفرض نفسه في حالة (الشاعر الناقد) يتمحور حول مدى موضوعية أطروحاته النقدية، وفصامها عن – أو توافقها مع – أسلوبه الشعري ، ويتبع ذلك أو يسبقه – أحيانا – سؤال عن جدوى نقد الشعراء ومنهجيتهم أو أهليتهم لتلك العملية المغايرة كخطاب للكتابة الشعرية الإبداعية [1] ، وقبل هذا وذاك ثمة سؤال آخر يبحث عن إجابة ، وهو: لماذا يلجأ الشاعر لممارسة الخطاب النقدي إذا كان هو خالق النص ومبدعه، وبإمكانه أن يبرز رؤيته النقدية من خلال نصه بشكل أفضل مما هو الحال في التنظير لها؟

ومن المفيد قبل أن نشرع في مقاربة ما سبق من أسئلة أن نشير إلى أن النقد لا يخرج في مفهومه العام البسيط عن كونه " فن الحكم على الإنتاج الأدبي ، والناقد هو الذي يحكم على الأعمال الإبداعية "[2] وبتحديد موجز :"هو تطبيق علم الجمال على الأدب"[3] ، ومعنى ذلك أن الممارسة النقدية عملية تالية لعملية الخلق الفني حتى في حالة خطاب التنظير الذي قد لا يأتي -غالبا- من أفكار مجردة فقط وإنما كنتيجة تعامل مع نصوص مجسدة يستنبط منها أحكاما نظرية[4].

---

[1] - الأنساق الثلاثية في التجربة النقدية الحديثة ، نقد النقد والأصوات الشعرية في منظور المقالح النقدي – حاتم الصكر– ضمن كتاب دراسات في الأعمال الشعرية والنقدية للدكتور عبد العزيز المقالح – ص 72.

[2] - النقد الأدبي – ب.برونل ، وآخرون – ترجمة : هدى وصفي – مكتبة الأسرة ، والهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة - 1999- ص13.

[3] -كيف افهم النقد - جبرائيل سليمان جبور- دار الآفاق الجديدة - بيروت – 1983 – ص 17.

[4] - علاقة النقد بالإبداع – ماجدة حمود- منشورات وزارة الثقافة – دمشق – 1997- ص16.

وإذا كان من البديهي سبق الممارسة الإبداعية على النقد غالبا- ذلك أنه لا يمكن للناقد أن ينقد في الهواء بل لابد من أثر أدبي بين يديه - فمن المسلم به كذلك أن الأثر الأدبي لا يستغني عن خطاب نقدي يكشف غوامضه ويبرز ما فيه من قيم فنية وجمالية، فكلاهما مكمل للآخر، في الوقت الذي يحتفظ كل منهما باستقلاليته الخاصة ، فللنقد معاييره واجراءاته ، وللإبداع كذلك مفهومه وطبيعته.

والثابت أن الخطاب النقدي مختلف في جوهره عن الخطاب الإبداعي الذي يسائله ويفسره ، فهو ليس امتدادا ولا انعكاسا له، ولا يمكن أن يكون بديلا انفعاليا مطلقا بعيدا عن أي قيود موضوعية ؛ لأنه يصبح عندئذ نقدا انطباعيا ذاتيا يتعامل مع النص الأدبي بوصفه مناسبة لإثارة موقف انفعالي جديد ، كما هي الحال بالنسبة لـ" سانت بوف" الذي يرى النقد " وسيلة لبث الشعر الخفي بطريق مبدعة "[1]. وفي المقابل فإن موضوعية النقد لا تعني أن يتحول قلم الناقد إلى مبضع جراح يشرح النص إلى أشلاء ويحنطها بعد ذلك في جداول إحصائية ورسوم بيانية وأرقام حسابية وأشكال هندسية لا تترك للنص أي أثر أو وصية جمالية أو معرفية ولا تقول شيئا غير ذاتها ، فليس النص كائنا مختبريا بل هو قبل كل شيء كائن لغوي يحتمل ما تحتمله اللغة من الذاتية والموضوعية ، من الدقة والخيال ، من الفكر والانفعال.

ولعل الاختلاف في فهم طبيعة النشاط النقدي والاشتراطات التي تحقق له موضوعيته ونوع التواشج والترابط بينه وبين الأثرالأدبي هو من قاد إلى التساؤل عن جدوى نقد الشعراء وأهليتهم لممارسة النشاط النقدي باعتبار أن النشاط الإبداعي الذي يقومون به "فيض حيوي متدفق ، يأبى الوقوف حتى يصل إلى غايته من التصوير

[1] - ينظر :علاقة النقد بالإبداع - - ص17.

والإبداع، وأن النشاط النقدي حركة قائمة على الأناة والروية، تعني – بالضرورة – بتسلسل الفكرة وإحكام حلقاتها "[1].

وفي هذا الصدد لا تخرج الآراء في مجملها – برأي حاتم الصكر – عن اتجاهين[2]:

– اتجاه يرى..أن نقد الشعر وتمييزه صناعة أخرى غير نظمه.

– وآخر يلخصه أبو نواس بقوله: "إنما يعرف الشعر من دفع إلى مضايقه"[3].

وواضح أن المحترفين للنقد يمثلون الاتجاه الأول، فيما يمثل الاتجاه الثاني من سعى من الشعراء لحيازة التجربة النقدية كمكمل لتجربته الإبداعية، ولكل من الفريقين حيثياته ومبرراته.

فالمحترفون للنقد يبررون سعيهم لإزاحة الشعراء من ميدانهم بعد أن زاحموهم فيه بمبررات عدة منها: ما تمثل لهم من إخفاق الشعراء في تفسير شعرهم وتدني إمكاناتهم حتى في تفسير تجاربهم الخاصة ، وفي هذا السياق يردد بعضهم ما روي عن سقراط من أنه قال في دفاعه أمام القضاة الذين اقترعت أثينا على انتخابهم لمحاكمته" كنت أبحث عن الحكمة فاستعرضت الناس الذين عرفوا بها فاخلفوا ظنوني،حتى إذا بلغت إلى الشعراء عرضت أشعارهم أمامي ، ودرستها بعناية فائقة، وحملتها بيدي إليهم أسألهم عما عنوا بها ، وإني أخجل أن أقص عليكم الحقيقة، ولكنني مكره على القول إنه لم يكن منهم من استطاع أن يحقق رغبتي"[4].فانفعالية الشاعر وحالة اللاوعي التي تتلبسه لحظة الخلق الفني جراء تزاحم الأفكار، وتداعي الصور ، وانسيابية التعابير قد تقلل بعد ذلك من قدرته على إعطاء تفسير جيد لشعره بنظرهم؛ ولعل هذا ما قصده رينيه ويليك بقوله: "إن الشاعر

---

[1]- ثلاثيات نقدية – عبد العزيز المقالح – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر- بيروت -2000- ص95.
[2]- ينظر: الأنساق الثلاثية في التجربة النقدية الحديثة— ص72.
[3]- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده – أبي علي الحسن ابن رشيق القيرواني- تقديم وشرح وفهرسة صلاح الدين الهواري ، وهدى عودة – دار ومكتبة الهلال – بيروت – 2002- ص 277.
[4]-كيف أفهم النقد – ص12.

يخلق عملا فنيا مجسدا ، وإنه لا يعرف بالضرورة النشاط الذي يقوم به ولايهمه أن يعرف، وقد لا يعرف أن يصوغ ما يعرف بمصطلحات فكرية "[1] ، وقديماً كان المتنبي يقول: "ابن جني أعلم بشعري مني"[2] مجيباً من سأله عن معنى في شعره أشكلت معانيه وغمض القصد منه ، "فأسس الإلهام الشعري وحالاته وأمزجته هي غير الجهد النقدي الدؤوب القائم على استيعاب النصوص والتعمق فيها والتوصل إلى آراء بشأنها"[3]، وذلك يعني أن معين النقد في الذهن البشري والموهبة الإنسانية هو غير معين الشعر والإبداع، ويصل (لاسل ابركرومبي) إلى النتيجة ذاتها فيقول: "إن المقدرة على تذوق الأدب تختلف عن المقدرة على تحليله منطقيا. وإن المقدرة على تذوق الشعر والقدرة على نظمه كليهما منشؤه طبيعة خاصة في النفس"[4].

وثمة إشكالية أخرى في نقد الشعراء يعزوها بعضهم إلى تمسك الشاعر بذاتيته الإبداعية وهو يمارس تجربته النقدية مما يجعله أسير ذاتيته ، ويجعل نقده متساوقا مع رؤيته ، وتمسي كتاباته النقدية محاولة لمسايرة تجربته الإبداعية وتبريرها، وأغلب آرائه تعبير عن جداله مع نفسه حول ماذا ينبغي أن يفعل في المرحلة التالية ، وماذا يجتنب[5] ، وقد أدرك ذلك الشاعر والناقد الانجليزي ت.س.إليوت.فاعترف بنواقص الشاعر كناقد، ورأى أن الشاعر عندما ينزع إلى ممارسة النقد فهو إنما يحاول " أن يدافع عن ذلك النوع من الشعر الذي يكتبه هو"[6]، وهذا المسلك لدى الشعراء النقاد يؤكده الشاعر والناقد الفلسطيني

---

[1] -مفاهيم نقدية – رينيه ويليك – ترجمة : محمد عصفور – سلسلة عالم المعرفة : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت – فبراير 1978- العدد110 – ص 341.

[2] -عن: النقد الأدبي الحديث وخطاب التنظير – عبد الإله الصائغ – مركز عبادي للدراسات والنشر – صنعاء – 2000- ص 39.

[3] -غلظة المناهج ورهافة النص ، دراسات في نقد النقد – صبري مسلم حمادي – كتاب تحت الطبع.

[4] -عن : الخطاب الآخر ، مقاربة لأبجدية الشاعر ناقدا – علي حداد – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق – 2000م - ص27.

[5] -ينظر: الخطاب الآخر ، مقاربة لأبجدية الشاعر ناقدا – ص28.

[6] - مفاهيم نقدية– ص 341.

جبرا إبراهيم جبرا وهو يصف تجربته الخاصة بقوله: "وربما كنت في بعض ما قلت ، أو في الكثير منه أدافع عن طريقتي أنا في الشعر ، لأنني كنت دائما أريد أن أعبر عن نفسي في أساليب متعددة "[1]. وعلى هذا الأساس يبدو نقد الشاعر في الغالب– حسب ماجدة حمود –محاولة لفرض أسلوبه في الإبداع على غيره من الأدباء، إذ يعد ما يبدعه أشبه بقانون عام يمس قوانين الأدب كله ، إنه يعمم رؤيته الإبداعية الخاصة متناسيا أن النقد يقوم على جملة ما ينتجه الأدباء كافة ، كما يقول نور ثرب فراي: " إن الشاعر الذي يتحدث بوصفه ناقدا ، لا ينتج نقدا بل وثائق يدرسها النقاد "[2].

وفي مقابل تبرم محترفي النقد من نقد الشعراء يبني "الشعراء النقاد" موقفهم على قناعة مسبقة بقدرتهم على ممارسة النشاط النقدي وأحقيتهم في الحكم على تجاربهم ؛ لأنهم أقرب الناس إليها وأعلمهم بمواطن القوة والضعف فيها ، ألم يقل أبو نواس :"إنما يعرف الشعر من دفع إلى مضايقه"[3]. ووفقا لهذه القناعة يرى الشاعر الانجليزي بن جونسون " أن الحكم على الشعراء هو من اختصاص الشعراء وليس كل الشعراء أيضا بل أفضلهم"[4] ومن القناعة ذاتها ينطلق الشاعر الفرنسي بودلير ويرى " أن العظماء من الشعراء يصبحون نقادا بطبيعة الحال"[5] ، وكان الشاعر والناقد الانجليزي ت.س. إليوت قد ميز ثلاثة أنواع من النقد هي: النقد الخلاق ، والنقد التاريخي الأخلاقي ، ونقد الشعراء. ورأى أن النقد الحقيقي الأصيل هو نقد الشاعر الناقد الذي ينتقد الشعر من أجل أن يخلق الشعر[6]. وعلى كلٍ فالشاعر لا يعدم مطلقا ملكة النقد ، وهو لو لم يمتلك حاسة نقدية وثقافة عميقة

---

[1] - ينابيع الرؤيا - جبرا إبراهيم جبرا- ص127- عن: النزعة الدرامية في شعر المقالح – صلاح عبد الحافظ الحوثري – رسالة ماجستير – جامعة حضرموت – 2006-ص19.

[2] - علاقة النقد بالإبداع -ينظر ص23.

[3] - العمدة في محاسن الشعر وآدابه - ص 277.

[4] - فائدة الشعر وفائدة النقد- ت.س. إليوت- ترجمة: يوسف نور عوض- دار القلم- بيروت- 1982-ص58.

[5] -بودلير ناقدا فنيا - زينات بيطار – دار الفارابي – بيروت – 1993- ص7.

[6] - ينظر: مفاهيم نقدية– ص339، 340.

في النقد لما استطاع أن يبدع أو يستمر في الإبداع عن طريق تطوير أدواته الفنية ، واكتشاف مناخات تعبيرية جديدة تلتقطها حاسته النقدية ، وبحسب محمد مندور فإنه "لا أحد يستطيع أن يكون شاعرا أو كاتبا مجيدا إلا أن يكون ناقدا ليبدأ بنقد ما يكتبه ووزنه جملة جملة وحرفا حرفا"[1].

وقضية الشاعر الناقد وما أثارته من جدل بين النقاد والشعراء من القضايا النقدية التي عرض لها المقالح وساهم فيها بفاعلية وبرؤية متميزة تجمع بين التنظير والتطبيق ، وتتسق باطراد مع منهجه النقدي ووعيه بوظائف النقد ومقوماته الأمر الذي يجعلها رؤية غير قابلة في صياغتها النهائية للتأطير في أي من الاتجاهين السابقين ،الاتجاه الذي يرى أن نقد الشعر صناعة أخرى غير نظمه والآخر الذي لخصه قول أبي نواس : "إنما يعرف الشعر من دفع إلى مضايقه"[2].

يبني المقالح موقفه في هذه القضية انطلاقا من قناعة تامة بتشابك الملكات والخبرات والرؤى بين ملكة النقد وملكة الأدب وكذا تداخل فنون النشاط الإبداعي، غير أنه بدأ مشواره النقدي منحازا للنقد المحترف، صحيح أن المبدع والناقد قد يتمثلان في شخص واحد – برأيه – "إلا أن الناقد المتخصص يكون أفضل حتى لا يتخلل أحكامه أي قدر من الانحياز إلى هذا اللون الأدبي أو ذاك ، أو إلى هذا المذهب الأدبي أو ذاك"[3]. كان المقالح عندما اتخذ هذا الموقف لا يزال حديث عهد بالدراسة الجامعية والعليا ،ومن ثم كان سؤال المنهج وما يفترضه من صرامة معيارية ما يزال حاضرا في ذهنه بكل أدواته واشتراطاته، ولهذا رأيناه يفتتح مشروعه النقدي المتبني للجديد والأجد بوصفه قارئا لا ناقدا لأن القراءة – برأيه – تخضع لذوق الناقد وإمكاناته التعبيرية ، بينما يتطلب النقد

---

1 - في الميزان الجديد – محمد مندور- نشر وتوزيع مؤسسات ع. بن عبد الله – تونس – 1988- ص185.
2 - العمدة في محاسن الشعر وآدابه - ص 277.
3 - ثرثرات في شتاء الأدب العربي– ص 25.

مناهج وشروط ومواضعات علمية وأكاديمية[1]. ولعله عندما اتخذ هذا الموقف كان يعول على الصرامة المنهجية للناقد المتخصص المتسلح بمناهج نقدية حديثة ، وعلى ما يمكن أن يحقق ذلك من تقويم للأدب وتوجيهه ، والدفع بمسيرة الشعر المعاصر إلى ميادين التجديد والتحديث بعيداً عن سوق المجاملات أو الإغراق في الذاتية ؛ بيد أنه لاحظ أن النقد المتخصص يعاني حالة إحباط تام جعلته يراوح مكانه ، وأفقدته القدرة على مواكبة التجربة الشعرية الجديدة بسبب ما رأى من: " تشتت المدارس النقدية بين عربية تقليدية،وعربية حديثة ، وبين غربية وشرقية ، وتقدمية ورجعية ، وكذلك تشتت المصطلحات النقدية من كلاسيكية ، ورومانسية ، وواقعية ، وواقعية جديدة ، وواقعية اشتراكية ، وانتقاديه ، وعدم ضبط هذه المعايير والمصطلحات"[2] كل ذلك أصابه بخيبة أمل ، وقلل من اعتداده بجدارة النقد المحترف خصوصا وقد وجد أن الازدهار النسبي الذي تحقق لحركة النقد الأدبي في اليمن مرده إلى أن:" القائمين بها كلهم شعراء ، أمثال : البردوني ، وجرادة ، والشامي ، عبد الله سلام ناجي ، عبد الودود سيف ، صالح الدحان، عبد الباري طاهر ، أحمد الماخذي" [3] ، وعليه فقد التفت المقالح إلى ما يقدمه الشعراء من نقد وما يعالجونه من قضايا نقدية تمس جوهر العملية الإبداعية فدشن ما يمكن أن نسميه مجازا مشروع (الشاعر الناقد) مستشهدا بالمقولة المأثورة " إذا لم يستطع الشاعر العظيم أن يعرف ما هو الشعر فمن إذن يستطيع ذلك "[4]. وتكشف مقولات الناقد ومضامين أفكاره عن انحيازه للشعراء النقاد واعتداده بما يقدمون من رؤى نقدية باعتبارها رؤى نابعة من داخل التجربة ، ومعتمدة على المعارف الأدبية التي يتكون منها الذوق الأدبي أو الذائقة

---

[1] - قراءة في أدب اليمن المعاصر – عبد العزيز المقالح - دار العودة - بيروت - ط2 - 1984م – ص5.
[2] - ثرثرات في شتاء الأدب العربي – ص 43.
[3] - نفسه – ص 43.
[4] - نفسه – ص 42.

النقدية القادرة على البحث في الشعر من داخل الشعر ومن جوهر طبيعته الإبداعية ، وهو ما يطالعنا به قوله : "وقد أعجبني تشبيه شاعري وعلمي دقيق للناقد المعاصر (ارشيبالد ماكليش) وفيه يشبه النقاد غير الشعراء بأنهم كمن يصنع الخرائط لجبال العالم لمن يريد أن يرتادها غير أنهم هم أنفسهم لم يتسلقوا تلك الجبال قط ، وفي هذه الملاحظة من الدقة والنفاذ ما يكاد يجعلها قانونا نقديا معترفا به ؛ إذ كيف يتسنى لمن لم يعان الخلق والإبداع – من احتشاد الصور ، إلى تزاحم الألفاظ ، وانثيال المعاني– في عقل الشاعر ساعة المعاناة – أن يتحدث عن العمل الفني الذي أبدعته تلك اللحظات العنيفة في رؤوس الآخرين ؟ صحيح أن أي إنسان يستطيع أن يدرك روعة العمل الفني ومن حقه أن ينفعل أو لا ينفعل بهذا العمل وأن يتحمس له أو لا يتحمس له ، ولكن ليس من حقه الحكم عليه [1].

وما يشف عنه هذا المقتبس أن النقد ليس مجرد تطبيق لمقاييس نظرية، بل هو قدرة على السفر في مساحات النص واكتشاف دلالاته، ورموزه، وإشاراته، وما يختزنه من إيماءات وظلال. ووفقا لهذه الرؤية فليس أقدر على ذلك – برأي المقالح– من الشاعر الناقد ، وهو لا يكتفي – كما يبدو – بتقرير هذا الحق للشاعر بل من الواضح أن ثمة مصادرة لحق الناقد غير الشاعر في مساءلة الأثر الأدبي، وإطلاق الإحكام على النصوص الإبداعية؛ لأنه –برأيه– لم يعش لحظة الخلق كما عايشها الشاعر.

وإمعانا في تأكيد هذه الرؤية يستدل المقالح بما خطر له من حكاية الرسام الشهير الذي سارع إلى إصلاح عيب صورة حذاء صاحب الصورة المعروضة بعد أن همس له صانع الأحذية به ، ولكن الإسكافي تمادى – بتعبير الناقد – وأبدى ملاحظة ثانية فصرخ به الرسام : قف عند حدك أيها الإسكافي العجوز ولا تحاول أن ترتفع بالنظر إلى أعلى مما تجيد فهمه. ويعقب على هذه الحكاية بالقول: وكم مرة حاولت أن أردد صرخة هذا الرسام

[1] - ثرثرات في شتاء الأدب العربي – ص 42.

عندما أقرأ نقدا لقصيدة أو لديوان شعر أو قصة من ناقد جاهل لأساليب النقد ولم يعان لحظة واحدة من حرارة الإبداع وسخونة التجربة[1].

والحقيقة أن ثمة انفعالا واضحا في هذه الرؤية ، ولا نشك بأن لذلك أسبابه ودوافعه والتي منها – برأي الباحث ، وفضلا عما ذكر سابقا من إحباطات النقد وإحساس الناقد بتشظي المدارس والمصطلحات النقدية - تهافت الهواة من غير المتخصصين أو المبدعين على ممارسة النشاط النقدي مع جهلهم المطبق بأساليب النقد ، ومواصفات الناقد كما يفهم من إشارته في نهاية المقتبس ، ونفترض أيضا أن هذا الموقف جاء بالتزامن مع اعتراف المقالح بملكته النقدية بعد أن كان يرى أنه قارئا وليس ناقدا ، واعتداده – بالتالي– وثقته بما يقدم من تجارب نقدية كاعتبار مقدماته النقدية بما أثارته من قضايا الجديد والقديم نقطة تحول في حياة الحركة الأدبية في اليمن [2] ، كل ذلك قد يكون ضمن أسباب انحيازه إلى صف "الشعراء النقاد" ، ولعل مما عمق هذه الرؤية لديه ما ذكر من إجماع عشرات النقاد في أوربا على أن الشاعر الانجليزي ت.س.إليوت هو أفضل نقاد هذا العصر، واطمئنانه كذلك إلى أن الشعراء النقاد أمثال : أدونيس ، وصلاح عبد الصبور ، وأحمد عبد المعطي حجازي ، ونازك الملائكة من خيرة نقاد الشعر العربي في العصر الحديث ، الأمر الذي جعله يؤمن كل الإيمان أن ناقد الشعر ينبغي أن يكون شاعرا حتى يستطيع أن يفهم النص ويعطيه حقه من الدرس ويتعمق ويوسع من شأنه [3].

ومع إيماننا بأن الشاعر ناقد بالفطرة، ناقد بالضرورة، يمارس نقده أول ما يمارسه على الواقع والثقافة من حوله، ثم يمارسه على نصوصه ، وقد يجتاز نقده الفطري والشخصي إلى ضرب من النقد العلمي، إن أنس في ذاته الاستعداد وعزز ذلك بالمعرفة

---

1 - ينظر: ثرثرات في شتاء الأدب العربي – ص 42.
2 - ثرثرات في شتاء الأدب العربي – ص 44,45.
3 - نفسه – ص 96.

والثقافة ؛ إلا أننا لا نتفق ووجهة النظر القائلة بأن ناقد الشعر لابد أن يكون شاعرا ، أو تلك التي تجعل الشاعر أقدر من غيره على اكتشاف مدارات النص وفضاءاته الواسعة ، ذلك أن النقد في حقيقته الثابتة عمل ذهني يكتسب كما تكتسب العلوم العقلية بالتعلم والمران وسعة الاطلاع ، وليس كالإبداع لا يستجيب إلا لأصحاب الشعور المرهف والعاطفة الجياشة ؛ ولهذا ليس غريبا أن يكون أول نقاد الشعر الذين عرفتهم البشرية من أصحاب الملكات الذهنية أمثال: المناطقة والفلاسفة وغيرهم من علماء الكلام والبلاغة ، وفي تاريخنا العربي نقادا عمالقة لم ينقل لنا أنهم مارسوا الشعر أو كتبوه ، وإن ورد عن أحدهم شيء من هذا القبيل فليس إلا تطبيقا لرؤيته النقدية.

فالنقد – إذن– غير الإبداع يمتلكه من يمتلك أدواته ومناهجه ومعاييره العلمية. والناقد يصبح محترفا للنقد بجدارة إذا أكسب منهجه العلمي حسا جماليا ، وقدرة على تذوق النصوص والتفاعل معها والإحساس بتلاوينها ، وبدون هذه الخبرة الجمالية قد يقع الناقد ضحية مذهبه النقدي ، وربما تجره الصرامة العلمية والمنهجية لإنتاج نصوص نقدية ذات صيغة واحدة مستنسخة أشبه بالنعجة (دولي2) التي كانت نسخة طبق الأصل لـ(دولي1) بكل ما اعتراها من عيوب وأمراض ، فهذه طبيعة المقاييس العلمية.

ذلك يقودنا إلى القول: بأن ثمة تشابكا فيما يخص النشاط النقدي بين :العلم والذوق، بين ملكة الإبداع وملكة النقد ، وهذا ما أدركه المقالح وتنبه له في دراسته التطبيقية عن ثلاثة من الشعراء النقاد هم: أدونيس ، وصلاح عبد الصبور، وكمال أبو ديب[1]، وفي هذه الدراسة التي افتتحها بحوار قديم يعود تاريخه إلى بداية الأربعينيات بين كل من: محمد خلف الله أحمد ، ومحمد مندور حول قضية الشعراء النقاد[2] " أبدى المقالح

---

1 - ثلاثيات نقدية– ص93.

2 - للاطلاع على حوار الناقدين ينظر: كتاب في الميزان الجديد – محمد مندور- ص178 وما بعدها.

تفهما لدوافع المطالبين بحصر النقد في مزاوليه المحترفين من غير الشعراء"[1] ، وأول هذه الدوافع – برأيه – "الخوف من أن يتحول النقد عند الشعراء النقاد إلى توصيف إنشائي ، وتصور بلاغي ولغوي ، وما يتبع ذلك من غياب التحليل العلمي... وكذلك- اكتفاء بعض الشعراء النقاد بالتعبير عن الانفعالات الشعورية تجاه النص الأدبي ، دون استيعاب حقيقة العالم الموضوعي للنص "[2] وواضح هنا أن الناقد والشاعر المقالح لم يعد متحيزا للشعراء النقاد كما رأينا سابقا وإن بدا أكثر إيماننا بتفوق الشاعر الناقد في حال امتلاكه للعالم النقدي بنظرياته ومناهجه على الناقد المحترف كونه أكثر منه معرفة بالنص الأدبي[3] ، وهذا – برأيي – مما لا يختلف عليه اثنان ؛ فإتلاف الرؤية الموضوعية وامتزاجها بالملكة الإبداعية في ميدان النشاط النقدي لاشك يجعل النقد أكثر عمقا وكفاءة في قراءة النصوص وكشف مناطق تميزها وما تكتنز من خبرة جمالية وتعبيرية يمكن أن تضيف جديدا للإبداع والحياة وفق ما تسمح به طاقتها التعبيرية وما يحتمله كيانها اللغوي من عمليات التأويل والتفسير بعيدا عن لي أعناقها ودون تقويلها مالم تقل.

وفي هذا السياق لاحظ المقالح أن معظم النقاد العرب البارزين، أمثال : طه حسين، وعزالدين إسماعيل ، وجابر عصفور هم : ممن تضافر فيهم المبدع والناقد ، وممن افتتحوا حياتهم الأدبية بوصفهم مبدعين قبل أن يحتلوا مكانتهم الأدبية بوصفهم نقادا. وذلك يعني أن الناقد مبدع بالقوة ، أو بتعبير المقالح "شاعر أغرته الوظيفة الثانوية للمبدع فلم يواصل طريقه الشعري ، واكتفى بما هيأته له معارفه الشعرية وطبيعته العامرة بالتجربة الخلاقة من الاتجاه إلى النقد وإلى الكتابة عن الشعر بدلا من كتابة الشعر"[4] والناقد لا

---

1 - الأنساق الثلاثية في التجربة النقدية الحديثة– ص 73.
2 - ثلاثيات نقدية– ص101، 102.
3 -ينظر: نفسه – ص 102.
4 -ينظر: نفسه– ص 103,102.

يكون مبدعا بسبب طبيعته الإبداعية فحسب ؛ بل باكتشافه للجديد والمغاير في النص الأدبي. وبهذا يغدو الناقد كالشاعر تماما " تتشابك عنده الملكتان: ملكة الإبداع وملكة النقد. ويكون الشعر بالنسبة للناقد كالنقد بالنسبة للشاعر، كلاهما مكمل وليس نقيضا"[1] ، وبهذا يكون الناقد والشاعر كلاهما مبدع بطريقته الخاصة مع تفاوت بينهما في نسبة الذاتية والموضوعية.

وكما يبدو فثمة أسباب عدة تقف وراء جمع الشاعر بين النشاطين الإبداعي والنقدي، ذكر بعضها الشعراء في سياق دفاعهم عن تجاربهم النقدية ، وكشف بعضها الآخر دارسو الأدب ونقاده[2].

ولعل منها ما سبقت الإشارة إليه من تشابك ملكتي النقد والإبداع ، وكذا أسبقية النشاط الإبداعي على النشاط النقدي ؛ بما يعني أن ذهاب الشاعر إلى النقد ليس إلا: "محاولة لاستكمال بعض النواقص النظرية في النقد الأدبي "[3] ،ومنها كذلك ما لخصه المقالح بقوله:" للشاعر في ممارسته للنقد.. مجموعة من الحقائق منها : حرص الشاعر على توضيح مذهبه الشعري إن كان له مذهب في الشعر ، والتبشير بهذا المذهب والتمكين له من الذيوع والانتشار ، ثم أن يحقق – أي الشاعر الناقد – بالنقد ما لم يحققه بالإبداع"[4] والباحث في المشهد الإبداعي اليمني بهدف معاينة موقع المقالح فيه لاشك واجد المقالح يحتل مكان الصدارة ، ليس مبدعا وناقدا فحسب ؛ بل رائدا من رواد التجديد والتحديث ، "ويعرف الذين تربطهم صلة وثيقة باليمن أن عبد العزيز المقالح لا يكف عن التبشير بالحداثة والدعوة لها ليل نهار وهو بذلك يجدد ذكرى الرواد الكبار الذين عرفتهم

1- ينظر: ثلاثيات نقدية – ص 104.

2- ينظر:الخطاب الآخر ، مقاربة لأبجدية الشاعر ناقدا – ص29 و ما بعدها ، وينظر: علاقة النقد بالإبداع- ص22.

3- ثلاثيات نقدية– ص163.

4- عمالقة عند مطلع القرن – ص175.

الأمة في فجر نهضتها "[1] ، ولم تقتصر دعوته للتجديد والتحديث على تجديد الأشكال والقوالب ، وتخطى السائد في ساحة الشعر بل طالت القوالب الجامدة في الحياة الاجتماعية السائدة ، ودعوة بهذا المستوى من الطموح ليس بمقدور الفعل الإبداعي وحده النهوض بها ما لم يحشد لها الشاعر المجدد كل إمكاناته وملكاته الفنية والإبداعية ؛ لشرح أبعادها وإبراز خصائصها ، وصد هجوم الخصوم والمناوئين ، والأخذ بأيدي الأتباع والمناصرين ، والمتأمل تجربة المقالح النقدية سيجد أنها في طابعها العام تكاد تكون محكومة بهذا المسار : التبشير بالجديد ، وشرح أبعاده ، والتعريف بأنصاره من المواهب الشعرية التي تمثلت حساسيته الفنية ، والدفاع عن التجربة الشعرية الجديدة ، ومقارعة الأصوات التقليدية المناوئة لها من دعاة الجمود وأنصار القديم.

2ـ بين القراءة والنقد:

"لست ناقدا ، ولكنني قارئ"[2] هكذا تحدث المقالح في مفتتح مشروعه النقدي عن منهجيته في التعامل مع النصوص الأدبية ، وهو بإيثاره صفة القارئ عن صفة الناقد ينطلق من وعي مسبق لديه بأن: "القراءة غير النقد ، للنقد مناهج وشروط ومواضعات علمية وأكاديمية ، نظرية وتطبيقية ، والقراءة لا تخضع إلا لرغبة القارئ ولذوقه الخاص"[3] ، ومعنى ذلك أن ناقد النصوص يتربع بالقرب من المنهجية بينما يتموضع القارئ مساحة اللا منهج ، والباحث يتساءل : إذا كان النقد منهجا وشروطا ومواضعات علمية ، فهل القراءة نشاط غير منهجي ؟ وهل يعني ذلك أن المقالح ضد المنهج ؟ أو أنه

---

1 -المقالح بين غربة السلطة وحضور الوعي – وهب رومية – ضمن كتاب النص المفتوح - مجموعة نقاد - دار الآداب – بيروت 1991م - ص51.

2 -قراءة في أدب اليمن المعاصر - ص5.

3 -نفسه - ص5.

مارس النقد وفق اللامنهج ،وقدم من ثم قراءات تذوقية غير منهجية ؟ ، وبما أن النقد والقراءة نشاطان معرفيان يشترطان وجود النص الأدبي كغاية وهدف للاشتغال عليه ومقاربته وكشف مضمراته وخباياه الدفينة، فما الحدود الفاصلة بينهما ؟

والحقيقة أن مصطلح القراءة كمفهوم واتجاه معرفي يراد به : دراسة الأثر الأدبي، وتفسيره ، وتحليله ، وبيان أوجه الجمال فيه ، وإقامة علاقة من نوع حميم بينه وبين القارئ ، وإشراك متلقيه في إعادة بنائه الفني والجمالي لم يعرف في النظرية الأدبية إلا في العصر الحديث كرد فعل على تطرف اتجاهين سابقين عليه : الأول: ينظر إلى الأدب باعتباره صورة لمؤلفه ووسطه الاجتماعي وبيئته عموما ، والآخر: ينظر إلى النص كبنية مغلقة مكتفية بذاتها ، يمتلك أدوات اشتغاله ، والآليات الكفيلة بالكشف عن معناه دون اللجوء إلى الاستعانة بما هو خارج عنه[1] ، فجاءت جماليات القراءة والتلقي لتعطي الأهمية للطرف الثالث في نظرية التوصيل وهو المتلقي.

والناظر في مفهوم القراءة عند مؤسسي هذا الاتجاه أمثال:(هانز روبرت ياوس) و(ولفغانغ أيزر) "يجد أن هذين المنظرين يتحدثان عن القراءة باعتبارها منهجا يمتلك أدواته الإجرائية ، وتصورا خاصا للعملية الإبداعية"[2] ، وذلك يعني: "أن القراءة مرتبطة بالنقد "[3] إلا أنها تختلف عنه في عدة أوجه تلخصها هذه النقاط المقتبسة:

1- تتغير القراءة حسب الألفة بين المقروء والقارئ، وحسب المناخ القرائي والظروف القرائية المختلفة، في حين أن النقد ذو حدود قاسية صارمة...

---

[1] - ينظر: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي – عبد الناصر حسن محمد – المكتب المصري لتوزيع المطبوعات – القاهرة – 1999م - ص2.

[2] - في مفهومي القراءة والتأويل – محمد المتقن – عالم الفكر : مجلة دورية محكمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت – العدد 2 المجلد 33 – أكتوبر ، ديسمبر 2004م - ص16.

[3] - القراءة والتلقي في النقد العربي– عادل الشجاع – مركز عبادي للدراسات والنشر– صنعاء -2006-ص29

2- تعتمد القراءة على إستراتيجيات للولوج إلى النص الأدبي، ولكنها تتمدد بعد ذلك في جسد النص ؛ لتترك المجال مفتوحا لحركة المجاسدة بين النص والقارئ، في حين أن طبيعة النقد سلطوية ؛ فكلما أحكم الناقد قبضته على عنق النص استطاع التحكم به، وبمقدراته...

3- إن الناقد القاسي ذا المنهج الصارم والمصطلحات الحادة يغتصب النص اغتصابا لتأكيد فحولته، في حين أن القارئ يتعامل مع النص تعاملا مختلفا.

4- الناقد يفرض مقاييسه على النص فرضا، وإن خالفت هذه المقاييس طبيعة النص فإن بعض النقاد يهتبلونها فرصة مناسبة ليحكموا على النص بالرداءة.

5- الناقد يقلب النص وفق ما يشتهيه، وقد ظل هو الفاعل، ولم يترك مجالا لفاعلية النص، فقليلا ما كان النص يتكلم ، إذ كانت الإيديولوجيا – مثلا – هي التي تتكلم في النقد الإيديولوجي، وكان الناقد التاريخي ينظر إلى النص على أنه وثيقة تاريخية تعينه على فهم التاريخ الذي كتب فيه النص، وكان الناقد الاجتماعي ينظر إلى النص على أنه وثيقة اجتماعية تدل على المجتمع الذي أنتجها، وكان ناقد التحليل النفسي ينظر إلى النص على أنه وثيقة أو علاقة يستدل من خلالها على مرض المؤلف... و كان النص في كل هذه الأحوال هو الضحية... [1].

و يتبين من هذه المقارنة البسيطة أن مفهوم القراءة يتأسس مبدئيا على الحوار مع النص والتفاعل مع معطياته الجمالية والفنية بهدف الإنتاج لا بهدف تسجيل أحكام نهائية بالجودة والرداءة على النص كما هو الحال في مفهوم النقد الذي ينطلق غالبا من مناهج معيارية صارمة ذات صيغ تعميمية لا تراعي خصوصيات النص ، ولا تلتفت إلى مناطق

---

[1] - ينظر: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر – خليل موسى – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق – 2000- ص 8 وما بعدها.

تفرده وتميزه عن غيره. وقد أكسبت هذه الصرامة والقسوة – في التعامل مع النص الأدبي– مفاهيم النقد سمعة سيئة ؛ وأصبح ينظر إليه بوصفه سيفا مسلطا على الإبداع ، ومرادفا للفضيحة وكشف العيوب والنواقص إلى درجة جعلت بعض المبدعين يرون في نقد نصوصهم نوعا من الاستهداف الشخصي لهم ، وهذا ما كان في وعي المقالح حين شرع في الدخول إلى ميدان النقد، فآثر– هروبا من تلك الأحكام الجاهزة في حق النقد والناقد – أن يخوض هذا المعترك بوصفه قارئا لا ناقدا ، وفي هذا يقول: " وأنا – في هذه الأوراق – أقرأ في بعض أعمال زملائي الشعراء والقاصين في اليمن ، ولا أنقد هذه الأعمال..لأن النقد ما يزال عملا ثقيلا على نفس الناقد والمنقود ، وما تزال كلمة "نقد" تستخدم كمرادف لفظي لكلمة "شتيمة "وليس عجيبا ولا غريبا – أن يخرج المنقود شاهرا سيفه باحثا عن الناقد ليقطع رقبته. وفي أحسن الأحوال قلمه "[1] ، ويستدل بما حدث للفنان الايطالي الشهير ميكائيل أنجلو عندما أقدم على نقد عمل فني لزميل له فكان جزاؤه أن هوى الزميل المنقود بمطرقته على أنفه فهشمه ، ويعقب على ذلك فيقول: "ورغم أنني لست ميكائيل أنجلو، وليس لي قليل ولا كثير من عمقه النقدي وحساسيته الفنية إلا أن ما حدث له قد كان عبرة لي ، وحكاية أنفه المكسور تطالعني عند كل محاولة نقدية ، فأفضل عليها القراءة المسموعة"[2]، وهذه الإشارات – مع تأكيدها لزعمه بأنه قارئ وليس ناقد – لا تعني أن اشتغاله على النصوص وتفاعله مع ما تحمله سياقاتها من إضافات إبداعية سيتم وفق رؤية ذاتية لا منهجية ، أو توحي كذلك بأنه ضد المنهجية في العمل النقدي ؛ فذلك أمر غير صحيح ومخالف لطبيعة التكوين الأكاديمي للناقد ، ولعله أراد بهذا الإعلان أن يتملص من تبعات المفاهيم الخاطئة التي تثيرها كلمة "نقد" خاصة

[1]- قراءة في أدب اليمن المعاصر - ص5.
[2]- نفسه - ص5.

وهو صاحب مشروع حداثوي في بيئة تقليدية من الصعب أن تستمرئ مفاهيم الحداثة بسهولة ويسر ، فكيف لو جاءت هذه المفاهيم تحت يافطة النقد لاشك أن رفضها سيكون أشد ، كما أن منهجية القراءة – بوصفها حوار مع النص وليست اعتسافا له أو كسرا لقيمته الفنية – تتيح للناقد مساحة حرة للتعريف والمتابعة للنماذج الإبداعية الجديدة باعتبار ذلك من أولويات صاحب المشروع التحديثي ، وسمة من سمات الناقد ، وجزء من وظائفه ، وهو ما أعلنه المقالح بقوله: " فقد نذرت نفسي للتعريف والمتابعة والتفسير والتاريخ..بهذه الحركة الناشئة"[1] ، والقراءة وفق مفهوم التعريف والتفسير والمتابعة هي نقد برأيه " لأن القارئ لا يقف مما يقرأ مكتوف الفكر والملاحظة ، وإنما يحلل ويناقش ويطالع مابين السطور[2] ، وهو – أي القارئ – يعتمد في ذلك على "ذوقه الخاص ، ورؤيته المنطلقة من مكوناته الثقافية "[3] بيد أن ذائقة القارئ في هذه الحالة لا يمكن أن تكون ذائقة سائبة أو منفلتة من أي تأثير لأحد المناهج النقدية ، كما لا يمكنها أن تتبلور من الفراغ أو من العدم بل هي حاصل اطلاعه وقراءته لما يصطرع حوله من مذاهب ومناهج نقدية ؛ وهذا ما يكتشفه الباحث في تجربة المقالح ليس من خلال معاينة أدوات تلك المناهج وإجراءاتها المستخدمة في نقده وإنما من خلال تصريحه بالمنهج الذي سوف تتم القراءة في ضوئه ، فدراسته التي اقتبسنا من مقدمتها عبارته السابقة "لست ناقدا،ولكنني قارئ"[4] تتسم في مجموع فصولها ومباحثها بالواقعية في التناول والتطبيق ، بل إن الناقد في مقدمة الدراسة ذاتها يصرح بأن اشتغاله على النصوص الإبداعية تمت في ضوء هذا المنهج حيث يقول: "وأزعم أن قراءاتي كلها تمت تحت مصباح المنهج الواقعي، وهو مصباح رغم تعدد ألوانه

1- من البيت إلى القصيدة – عبد العزيز المقالح – دار الآداب – بيروت – 1983 – ص7.
2 - قراءات في الأدب والفن – عبد العزيز المقالح – وزارة الإعلام والثقافة – صنعاء – 1979- ص9.
3- قراءات في الأدب والفن - ص9.
4- قراءة في أدب اليمن المعاصر - ص5.

يجعل التلاحم جدليا بين الشكل والمضمون"[1] ، وقد يجمع الناقد – توخيا للدقة والموضوعية – بين أكثر من منهج نقدي " وأعترف بأن اختياري لمقاييس المنهجين التاريخي والفني قد جنبني كثيرا من المزالق ، فقد تمكنت في صحبة المنهج التاريخي من تتبع تطور القصيدة المعاصرة منذ البداية..منذ كانت تقليدا ومحاكاة.. إلى أن صارت جزءا من القصيدة المدورة آخر صيحة في الشعر الجديد.أما المنهج الفني فقد جعلني لا أتحرج كثيرا من دراسة كل الشعراء الذين توافرت لي مراجع كافية عن شعرهم "[2]. ويرى د.حاتم الصكر أن نقد المقالح في العشر السنوات الأخيرة جاء متأثرا إلى حد ما بمناهج القراءة والتلقي وتركيزها على عملية تقبل (استقبال) النص كجزء من عملية قراءة فاعلة تعيد ترميم النصوص وبناءها[3] ، وهو ما يعترف به المقالح في إحدى دراساته بقوله: "أما عن كتابي هذا... فما هو إلا إحدى المحاولات التي تعكس أثر التلقي وما يوحي به إلى نفس القارئ من استجابة جوهرية تنطوي على بعض الأسئلة و أحيانا على بعض الإجابات"[4]. أما في دراسته (ثلاثيات نقدية) فقد أظهر ارتياحا للمنهج الفني العام الذي يستفيد من رصد جماليات النصوص المنقودة، والظواهر الفنية في القصيدة، وما يترتب عليها من شروط ولوازم[5].

ونخلص من ذلك إلى أن قراءات المقالح قراءات نقدية ممنهجة ، وإن كانت– أحيانا – لا تخلص أو بتعبير آخر لا تستسلم للتفاصيل الدقيقة للمنهج النقدي ؛ لما ذكرنا سابقا ، ولخوف المقالح من أن يؤدي الالتزام بكل أدوات المنهج وإجراءاته إلى نفور المتلقي من الأدب برمته ، " فالمتلقي عندنا ما يزال محدود الثقافة الأدبية وذائقته الأدبية في بداية

1- قراءة في أدب اليمن المعاصر - ص 8.

2- الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن - ص9.

3- ينظر: الأنساق الثلاثية في التجربة النقدية الحديثة– ص88.

4- نقوش مأربية – عبد العزيز المقالح – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر – بيروت -2004 – ص7، 8.

5 - ينظر: الأنساق الثلاثية في التجربة النقدية الحديثة– ص87.

التكوين ومفاجأته بالأساليب والمصطلحات النقدية الكبرى تزيد نفوره من النقد الأدبي والإبداع معا"[1]. فاستصحاب المقالح – إذن – لمصطلح القراءة في أعماله النقدية، وتأجيله الاعتراف بدوره ناقدا ذا رؤية ومنهج نقدي له مبرراته وحيثياته.

ومهما يكن من تردده في إعلان دوره في الحركة النقدية فإن ملكته النقدية– كما يقول ثابت بداري – : " تغلبه على نفسه فتسفر عن نفسها ضاحية في أعماله المتنوعة بين دراسات وبحوث ومقالات ومقدمات للمجموعات الشعرية والقصصية ، والندوات الفكرية"[2]، ولعل إحساس المقالح بتقبل الجمهور لأبحاثه ودراساته النقدية ، وعدم نفوره من منهجها ، وما رافق ذلك من إقبال الشعراء والمبدعين على ما يكتب لأعمالهم الإبداعية من مقدمات نقدية تعريفية – قد شجعه على الاعتراف بدوره كناقد، وعزز ثقته بما يكتب من نقد لا على أنها أعمال نقدية في بداية الأمر، ولكن على أنها دراسات متواضعة وخواطر نقدية. ثم يتقدم خطوة أخرى في طريق الاعتراف بملكته النقدية فيعتد بما يكتب من نقد " إن كل مقدمة كتبتها لعمل ما لم تكن تنحصر في ذلك العمل. بل كانت تشير إلى مجمل الحركة الأدبية سواء كانت شعرا أو قصة أو دراسة أدبية. وتحاول أن تطرح مجموعة من القضايا وتلفت الانتباه إلى كثير من الأمور المتعلقة بقضايا النقد والأدب "[3]، وتزداد ثقته بنقده ، واعتداده بمنهجه النقدي فينوه بدوره الرائد في هذا المجال: "وعندما يوجد النقاد المنصفون في بلادنا – ولست متشائما في وجودهم مستقبلا– سيعتبرون ظهور هذه

---

1 - حوار مع الدكتور عبد العزيز المقالح - حاوره علي ربيع - الحكمة: مجلة ثقافية يصدرها اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين - صنعاء - العددان 231 ، 232 نوفمبر ، ديسمبر 2004– ص180.

2 - عبد العزيز المقالح وتأصيل النقد الأدبي الحديث في اليمن– ص64.

3 - ينظر: ثرثرات في شتاء الأدب – ص45,44 ، وينظر: عبد العزيز المقالح وتأصيل النقد الأدبي الحديث في اليمن - ص65.

المقدمات بما أثارت من قضايا حول القديم والجديد ومدارس الشعر نقطة تحول في حياة الحركة الأدبية في اليمن"[1].

ولعل اتجاه المقالح للبحث العلمي ، وانغماسه في الحقل الأكاديمي طالبا ومدرسا ومشرفا على رسائل و أطاريح علمية ، وما يتطلبه هذا الحقل من الموضوعية والصرامة المعيارية قد فرض عليه الاحتكاك الدائم بمدارس النقد ومذاهبه ، وجعله على مقربة من سؤال المنهج الأمر الذي صهر ثقافته النقدية ، ووجهها صوب الموضوعية والمنهجية العلمية ، وما مراجعة الأفكار وتعديل المواقف التي اتسم بها مشواره النقدي – كما سنكشف ذلك في ثنايا هذه الدراسة – إلا دليل موضوعية الناقد ومنهجيته العلمية.

3ـ<u>المنجز النقدي والفكري:</u>

أثرى الأستاذ الدكتور / عبد العزيز المقالح بكتاباته المتواصلة ودراساته المتتالية الساحة الأدبية والنقدية ، ليس على مستوى اليمن فحسب بل على مستوى العالم العربي ، ففضلا عن مئات المقالات التي نشرها وينشرها تباعا في عدد من المطبوعات اليمنية والعربية ناهيك عن المقدمات والحوارات المتنوعة ، أنجز الناقد المقالح حتى الآن تسعا وعشرين دراسة ومؤلفا نقديا رفد بها المكتبة العربية عموما واليمنية على وجه الخصوص. ونظرا لقيمتها العلمية ألحقناها في هذا التمهيد مسلسلة حسب تاريخ صدورها كي يسهل على الباحثين معرفتها والاطلاع عليها والإفادة منها :

---

[1] - ثرثرات في شتاء الأدب – ص45 ، وينظر: عبد العزيز المقالح وتأصيل النقد الأدبي الحديث في اليمن – ص65.

م	اسم الدراسة	دار النشر	سنة النشر
1	الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن	دار العودة ، بيروت	1974
2	قراءة في أدب اليمن المعاصر	دار العودة ، بيروت	1977
3	شعر العامية في اليمن	دار العودة ، بيروت	1978
4	قراءات في الأدب والفن	وزارة الإعلام والثقافة، صنعاء	1979
5	الزبيري ضمير اليمن الثقافي والوطني	دار العودة ، بيروت	1980
6	أصوات من الزمن الجديد	دار العودة ، بيروت	1980
7	الشعر بين الرؤيا والتشكيل	دار طلاس ، دمشق	1981
8	قراءة في فكر الزيدية والمعتزلة	دار العودة ، بيروت	1982
9	أحمد الحورش الشهيد المربي	مركزالدراسات والبحوث، صنعاء	1982
10	من البيت إلى القصيدة	دار الآداب ، بيروت	1983
11	عبد الناصر واليمن فصول من تاريخ الثورة العربية	دار الحداثة ، بيروت	1983
12	ثرثرات في شتاء الأدب العربي	دار العودة ، بيروت	1983
13	شعراء من اليمن	دار العودة ، بيروت	1983
14	عمالقة عند مطلع القرن	دار الآداب ، بيروت	1984
15	زيد الموشكي شاعرا وشهيدا	مركز الدراسات والبحوث، صنعاء	1984
16	أوليات النقد الأدبي في اليمن	دار الآداب ، بيروت	1984
17	الوجه الضائع دراسات عن الأدب	دار المسيرة ، بيروت	1985
18	أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل	دار الآداب، بيروت	1985
19	البدايات الجنوبية قراءة في كتابات الشعراء اليمنيين الشبان	دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت	1986

20	تلاقي الأطراف قراءة في أدب المغرب العربي الكبير	دارالتنوير للطباعة والنشر، بيروت	1987
21	من الأنين إلى الثورة	دار العودة ، بيروت	1988
22	علي أحمد باكثير رائد التحديث في الشعر العربي المعاصر	دار الكلمة ، صنعاء	1991
23	صدمة الحجارة دراسة في قصيدة الانتفاضة	دار الآداب، بيروت	1992
24	دراسات في الرواية والقصة القصيرة في اليمن	المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت	1999
25	أوليات المسرح في اليمن	المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت	1999
26	ثلاثيات نقدية	المؤسسة الجامعية ، بيروت	2000
27	نقوش مأربية دراسات في الإبداع والنقد الأدبي	المؤسسة الجامعية، بيروت	2004
28	يوميات يمانية في الأدب والفن	دار العودة ، بيروت	د. ت
29	من أغوار الخفاء إلى مشارف التجلي	دار الكلمة ، صنعاء	د. ت

الفصـــــل الأول

القضايا الفكرية وتأسيس الإبداع

المبحث الأول : التراث والتجديد.

المبحث الثاني : الأدب والمجتمع.

المبحث الثالث : الإبداع ومفهوم الشعر.

المبحث الأول

التراث والتجديد

التراث لغة:

تعرف المعاجم اللغوية القديمة التراث بأنه " ما يخلفه الرجل لورثته " [1] من مال ونسب ، وهو هنا مقابل للإرث والورث والميراث ، إلا أنه " أقل هذه المصادر استعمالا وتداولا عند العرب الذين جمعت منهم اللغة " [2]. ويفرق ابن منظور بين الورث والإرث والميراث على أساس أن الورث والميراث خاصان بالمال ، والإرث خاص بالنسب [3].

وقد استعمل القرآن الكريم لفظ " التراث " مرة واحدة في سياق معنى الورث والميراث في قوله تعالى: ﴿ وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلًا لَمًّا(19) ﴾ سورة الفجر، جاء في التفسير: "وتأكلون التراث يعني الميراث" [4] ، أي "ميراث الأيتام" [5]، وهذه المعاني جعلت من لفظ التراث بنية لغوية ذات دلالات حسية اقتنصها الجابري الذي زعم أنه تتبع حضور لفظ التراث عند الفقهاء والفلاسفة، وفي الحقول المعرفية المختلفة في الثقافة العربية الإسلامية ليصل إلى أنه " لا كلمة تراث ولا أياً من مشتقاتها قد استعمل قديما في معنى الموروث الثقافي الفكري " [6] وعلى ما يبدو فليس صحيحا ما توصل إليه الجابري إذ أن ثمة دلالات ومعان أخرى لمصطلح التراث – وردت تحت مادة (ورث) – لا تتأطر في هذا المفهوم الضيق بل تتجاوزه إلى دلالات أوسع يمكن أن نعدها نواة المفهوم الحديث للتراث، ومن ذلك قول الله تعالى – إخباراً عن زكريا ودعائه إيّاه–:﴿ فَهَبْ لِي مِنْ لَدُنْكَ وَلِيًّا (5) يَرِثُنِي وَيَرِثُ مِنْ آَلِ يَعْقُوبَ وَاجْعَلْهُ رَبِّ رَضِيًّا (6) ﴾ سورة مريم. جاء في لسان

1- لسان العرب – محمد بن مكرم بن منظور – دار صادر- بيروت - مادة ورث ج2/199.
2- التراث والحداثة – محمد عابد الجابري – مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت - 1991- ص22.
3- لسان العرب – ج2/111.
4 - تفسير القرآن الكريم – إسماعيل بن عمربن كثير الدمشقي – دار الفكر – بيروت 1402 هـ - ج4/510
5- نفسه – ج4 /510.
6- التراث والحداثة – ص22.

العرب" أي يبقى بعدي فيصير له ميراثي، قال ابن سيده :إنما أراد يرثني ويرث من آل يعقوب النبوة ولا يجوز أن يكون خاف أن يَرِثَهُ أقرباؤه المال لقول النبي صلى الله عليه وسلم إنا معاشرَ الأنبياءِ لا نُورثُ ما تركنا فهو صدقة "[1] ، فالورث هنا يعني: "وراثة النبوة والعلم والفضيلة دون المال، فالمال لا قدر له عند الأنبياء حتى يتنافسوا فيه، بل قلما يقتنون المال ويملكونه"[2]، ويندرج تحت هذا المعنى قول النبي صلى الله عليه وسلم: "العلماء وَرَثَةُ الأنبياءِ وإن الأنبياء لم يُورِثوا دينارًا ولا درهما وإنما وَرَّثوا العلم"[3]. وذلك يشير إلى أن مصطلح التراث قد استعمل قديما بمعنى من معاني الموروث الثقافي والفكري وإن لم يكن بنفس المستوى والمفهوم المتداول حديثا ؛ فالألفاظ أشبه بالكائن الحي لا تولد مكتملة المعنى والدلالة وإنما تتطور دلالاتها ومعانيها بتقدم الزمن وتطور الحياة.

التــــراث اصطلاحــا :

التراث من المصطلحات التي لا يوجد لها حتى الآن تعريف محدد متفق عليه بين الدارسين، وهذا الاختلاف هو وليد الفهم المتباين للباحثين وخلفياتهم الفكرية، واهتماماتهم المختلفة، ففي حين يراه بعضهم : " كل ما أفرزه الماضي من إفرازات: ضارة ونافعة ، سامة وسليمة ، لا يزال لها أثرها الفعال في مسلكنا ومعتقداتنا وأسلوب معيشتنا ونظرتنا إلى الحياة "[4] يراه بعضهم الآخر : " ما خلفه السلف من آثار علمية وأدبية مما يعتبر نفيسا لتقاليد العصر الحاضر وروحه " [5]. والتباين بين التعريفين والمفهومين السابقين واضح: فالأول يوسع قاعدة التراث ومفهومه ليشمل كل ما وصل إلينا من

---

1 - لسان العرب – مادة "ورث "

2 - المفردات في غريب القرآن - الراغب الأصفهاني - تحقيق: محمد سيد كيلاني- طبعة مصطفى البابي الحلبي- القاهرة - 1961.

3 - مشكاة المصابيح- الخطيب التبريزي- تحقيق : الألباني - المكتب الإسلامي – بيروت- ط3 - 1985-ج46/1. برواية أحمد والترمذي وأبو داود وابن ماجه والدارمي.

4 -التراث وتحديات العصر في الوطن العربي – مجموعة أبحاث – حسين أحمد أمين – مركز دراسات الوحدة العربية – لبنان – ط2 – 1987 – ص749.

5 - معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب – مجدي وهبة وكامل المهندس – مكتبة لبنان – بيروت – 1979 – ص93.

الماضي سواء أكان ضارا أم نافعا ، بينما التعريف الآخر يضيق دائرة هذا المفهوم ويحصره في الآثار النفيسة. وبعض الباحثين ينطلق في معالجته لمفهوم التراث من زاوية حضور التراث وفاعليته في حاضرنا سواء أكان تراثنا أم تراث غيرنا من الأمم فيعرفه بـ " كل ما هو حاضر فينا أو معنا من الماضي، سواء ماضينا أم ماضي غيرنا، سواء القريب منه أم البعيد "[1] ، وهذا التعريف يضيف للتراث القومي بعدا إنسانيا أمميا على اعتبار أن تراث أية أمة هو إرث إنساني للبشرية جمعاء ، غير أن هذا المفهوم لا نجده لدى من ينظر إلى التراث على أنه " مجموع التفاسير التي يعطيها كل جيل بناء على متطلباته "[2] ، أي التفاسير المعطاة على الأصول الأولى التي صدر منها التراث في إطار الحضارة العربية الإسلامية ، ووفقا لهذا التعريف فإن التراث – حتى في إطار الحضارة الواحدة – ليس كلا واحدا ؛ بل هو تراثات تبعا للوسط الذي فسر تلك الأصول أو أعاد قراءتها وتأويلها وفق متطلبات واقعه الاجتماعي ورؤيته الحضارية. ومن هنا صح لـ"حسن حنفي" القائل بالتعريف السابق أن يقسم التراث العربي إلى تراثات، معايير كل نوع مستقاة من نفس الوسط الذي فسر تلك الأصول، يظهر ذلك من خلال مقارنته بين تراث السلطة والمعارضة، وتراث السنة والشيعة ، والمذاهب الدينية المختلفة..الخ[3].

وإذا كان الباحثون يتفقون على أن التراث هو كل ما ينتمي إلى الزمن الماضي فإنهم يختلفون في تحديد هذا الماضي، فبعضهم يرى أن التراث هو كل ما وصل إلينا من الماضي البعيد، و على هذا الأساس يعرف التراث بأنه " كل ما وصل إلينا من الماضي داخل

---

[1] - التراث والحداثة – ص45.
[2] - التراث والتجديد – حسن حنفي – مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة 1987م – ص13.
[3] - هموم الفكر والوطن : التراث، العصر، الحداثة – حسن حنفي – دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع – مصر – القاهرة – الجزء الأول، ط2، 1998م، ص314.

الحضارة السائدة "[1]، وبعضهم الآخر يرى أن التراث "هو كل ما جاءنا من الماضي القريب والبعيد أيضا"[2].

ونظرا لهذا التباين في ماهية التراث ومقوماته وزمانه، فإن الباحث في سعيه للتقليل من هذا التباين إلى أدنى حد ممكن بغية تحديد مفهوم للتراث يتسم بنوع من الإحاطة والشمول، ويكون معيارا لموضوع مبحثه يفضل هذا التعريف " التراث هو الموروث الثقافي والاجتماعي والمادي المكتوب والشفوي، الرسمي والشعبي، اللغوي وغير اللغوي، الذي وصل إلينا من الماضي البعيد أو القريب "[3] داخل الحضارة العربية الإسلامية. وذلك يعني أن التراث ليس شيئا منفصلا عن الحاضر والمستقبل. إنه يحيا الحياة الجديدة والإنسان المعاصر، ينمو بنموه ويتطور بتطوره. فهو ليس كتلة جامدة أو مجرد كتاب أو مخطوط أو أثر محدد، بل جزءا لا يتجزأ من حياة الإنسان ومن واقعه المعيش. والقديم لا يبقى جامدا بل يتطور عبر التاريخ والبيئات.

تجدر الإشارة إلى أن سؤال التراث قد نشأ في أعقاب اصطدام الثقافة العربية بالثقافة الغربية إبان موجة الاستعمار التي اجتاحت الوطن العربي، واستهدفت إلى جانب احتلال الأرض فرض ثقافة المحتل وقيمه الفكرية والحضارية ،فكان الاهتمام بالتراث نوع من الاحتماء والمحافظة على الهوية والكينونة، غير أن عزالدين إسماعيل يرى أن قضية الاهتمام بالتراث " قد صحبت النهضة الحديثة بعد أن كان الحكم العثماني وما أعقبه من تطورات قد أنحدر بالمثقف إلى حالة ركود امتدت أجيالا باعدت بين الناس وثروتهم الفكرية والأدبية القديمة ومع الوعي الجديد بالذات وحركات التحرر كان لابد من أرض

---

1 - التراث والتجديد– ص11.

2- التراث والحداثة– ص45.

3 - توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة – محمد رياض وتار – منشورات إتحاد الكتاب العرب – سوريا – دمشق – 2002م، ص21.

صلبة تمنح الذات صلابة واطمئنانا "[1]. ويرى حسن حنفي أن الاهتمام بالتراث كموضوع للبحث قد ظهر بعد هزيمة حزيران 1967م "بعد أن تراجعت الأنا في مواجهة الآخر، وبعد أن ظهر أن التراث: منطق الناي والربابة، والخطابة التي ما قتلت ذبابة كان أحد أسباب هزيمة الأنا. وأن التراث: أرض الميعاد وشعب الله المختار ، والعهد والميثاق كان أحد أسباب انتصار الآخر "[2]. على أن بروز سؤال التراث -كمعطى ثقافي وفكري تستند إليه الذاكرة الجمعية العربية أساسا لوجودها وكينونتها الحضارية- بالتزامن مع إفرازات واسعة نحو التحديث والتجديد الشمولي في الحياة والأدب ،تلبية لاحتياجات العصر ومتطلباته ،واستجابة لفعل المثاقفة والانفتاح على الآخر والتفاعل الحضاري معه؛ قد خلق إشكالية ثقافية فكرية وجدت أسسها ومبررات وجودها في مكونات الوضع العربي الراهن وفي تناقضاته وانقسامه على ذاته، تلك الإشكالية تبلورت فيما عرف بثنائية الأصالة والمعاصرة، أو التراث والحداثة ،والتي عبرت بدرجة كبيرة عن خلل أساسي في علاقتنا بالزمن وبالتاريخ ، بين من يستمد مقومات حياته كلها أو أهمها من عصر ماضٍ بدعوى الأصالة والمحافظة على التراث ،وبين من يدعو إلى معايشة اللحظة التاريخية والتخلص من الماضي بدعوى الحداثة ومواكبة العصر.

وقد حظيت هذه الإشكالية - وما تزال - باهتمام كثير من المفكرين والمثقفين النقاد، بل إن " الاتجاهات والتيارات التي يمكن للمرء أن يرصدها ويقارن بينها في الخطاب العربي النهضوي لا تختلف في همومها، ومضمونها، ولغتها إلا باختلاف موقعها

---

[1] - الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية – عز الدين إسماعيل – دار الفكر العربي –بيروت - ط3، د.ت. ص23.

[2] - هموم الفكر والوطن : التراث، العصر، الحداثة – ص334.

على محور الأصالة والمعاصرة أو التراث والحداثة ، فما كان في الوسط فهو توفيقي، وما كان في أحد القطبين فهو إما سلفي ينشد الأصالة وإما عقلاني ينشد الحداثة"[1].

وهذا يقودنا إلى السؤال المحوري الذي تفترضه الدراسة وهو: ما موقع المقالح في تلك التيارات ؟ ومن ثم ما موقفه من التراث وما مفهومه عنده ؟ وما هي جهوده لتجاوز هذه الثنائية ؟

مفهومه للتراث:

لا تختلف رؤية المقالح عن بقية الباحثين في أن "التراث هو الماضي "[2] ، بيد أن الماضي ليس كلا واحدا في نظره ،وهو لذلك يقسمه إلى ماضيين : ماض أدبي، وماض عام ، ويرى أن " الماضوية في الأدب قد تحمل أصول الحاضر وبذور الغد، ولكن الماضوية العامة لا يمكن إلا أن تكون اللفظ المرادف للرجعية"[3] والتعامل مع هذا التقسيم يتطلب الحيطة والحذر – نظرا لما ينطوي عليه مفهوم "الماضوية العامة" من إبهام وما يثيره من أسئلة تمس سلبا الجوانب المختلفة للمعطى التراثي باستثناء الجانب الأدبي؛ لأنه يقلص من دائرة التراث الحي بتجزئته للمعطيات التراثية الفاعلة والمتمثلة في " الجانب الفكري في الحضارة العربية الإسلامية : العقيدة، الشريعة، اللغة والأدب والفن والكلام والفلسفة والتصوف "[4] كما هي لدى الجابري مضافاً إليها " الجانبان : الاجتماعي كالعادات والتقاليد ، والمادي كالعمران "[5] ، والاستناد إلى هذا التقسيم – الذي قد يكون غير

---

1 ـ الخطاب العربي المعاصر ـ محمد عابد الجابري- مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت – ط5 – 1994 – ص38.

2ـ يوميات يمانية في الأدب والفن – عبد العزيز المقالح – دار العودة – بيروت – ط1 – 1978م – ص12.

3 ـ ثرثرات في شتاء الأدب العربي- ص16.

4ـ التراث والحداثة ـ الجابري – ص30.

5 ـ نظرية التراث ـ فهمي جدعان – ينظر ـ توظيف التراث في الرواية العربية ـ محمد رياض وتار – مصدر سابق – ص22.

مدروس[1] لتحديد رؤية المقالح للتراث وموقفه منه ،أمر يخالف الحقيقة وينافي الدقة والموضوعية والأمانة العلمية لأسباب منها :

1- إنه ومن خلال تتبعنا لآراء المقالح وكتاباته عن التراث لم نلحظ هذا الفصل بين ماض أدبي مزدهر وماض عام متخلف، بل إن مفهوم الماضي / التراث الذي يحمل قيمة حضارية وأصالة فكرية يجمع عنده بين " الفكر الديني، والتراث الأدبي، وبين النقوش والعمارة والفنون بمختلف أنواعها "[2].

2- التزامه منهجا متشددا في التعامل مع منظومة القيم الروحية والأخلاقية التي جاءتنا من الماضي المشرق، يقوم على مبدأ رفض كل ما من شأنه أن يمسها أو ينتقص منها ، يقول: " أنا ضد الأدب الذي يحاول المساس بقيمنا الروحية والأخلاقية مهما كان نوع هذا الأدب شعرا أو نثرا جديدا أو قديما... بل إن المساس بالقيم الروحية موقف متخلف...لا يخدم أغراض التطور " [3]. وهذا من شأنه أن يضيق من عمومية الماضي المتخلف ويحصره في إطار ضيق يمكن للباحث فهمه من تساؤل المقالح " كيف يكون نظام ماضوي كنظام الإمامة مثلا أصلا أو جذرا لأنظمة اليوم أو الغد " [4] قاصدا بذلك نظام الحكم السياسي الذي كان قائما في اليمن قبل ثورة 1962م ، والذي رأى فيه المقالح " عبئا تاريخيا يحول بين اليمن وحضارة القرن العشرين " [5]. وبهذا ينحصر مفهوم التراث المتخلف عنده في أنظمة الحكم الشمولي ذات الطابع الاستبدادي ، ويستبعد أن يكون لمنظومة القيم الروحية

---

[1] - لم أجد هذا التقسيم إلا في المقابلة الصحيفة التي أجراها البردوني مع المقالح لصحيفة الثقافة الجديدة – عدد2– والمقالح يؤكد ما في المقابلات الصحفية من مزالق تجعل الأديب يشرح أفكاره دون ترتيب أو تدقيق وقد يعارض آخرها أولها وقد يتناقض أولها مع آخرها ، ينظر: ثرثرات في شتاء الأدب العربي ص8.

[2] - يوميات يمانية في الأدب والفن – ص103.

[3] - ثرثرات في شتاء الأدب العربي – ص74.

[4] - نفسه - ص16.

[5] - الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن – ص21.

والفكرية والأخلاقية التي وصلت إلينا من الماضي البعيد أية علاقة بمفهومه للماضوية المتخلفة.

الموقف من التراث :

ينطلق المقالح في تعاطيه مع قضايا التراث من فهم واع لحقيقة وأبعاد التيارات والاتجاهات التي أفرزتها ثنائية التراث / المعاصرة ، وفي هذا الصدد يرصد المقالح ثلاثة مواقف لثلاثة تيارات تتباين في رؤيتها للتراث ، نستطيع من خلال الاقتراب منها أن نحدد موقف المقالح من التراث ،وموقعه بين تلك التيارات:

الموقف الأول :" موقف سلبي عدمي، يرفض التراث برمته دون مبررات وبلا أسباب ، وأصحاب هذا الموقف يودون أن ينسى الناس كل شيء عن الماضي وأن يبدؤا الوعي بالحياة من العصر الحديث وإن أمكن من اللحظة " [1] ، وقد تبنى هذا الموقف من أطلق عليه بتيار القطيعة مع التراث نتيجة للانبهار الشديد بالحضارة الغربية ، وما أنتجته من تقنية حديثة ومتطورة جعلت أصحاب هذا التيار يعتقدون " أن تأسيس عصر جديد يفترض بادئ ذي بدء الانفصال كليا عن الماضي "[2] ليس لأنه ماض فحسب بل لإحساسهم بأن تراثنا لا يحمل في ذاته ما يمكن أن يساهم به في الحياة المعاصرة باعتباره جزءا من تاريخ التخلف، يقول أدونيس : " إن ماضينا عالم من الضياع في مختلف الأشكال الدينية والسياسية والثقافية والاقتصادية ، إنه مملكة من الوهم والغيب تتطاول وتستمر ، وهي مملكة لا تمنع الإنسان العربي من أن يجد نفسه فحسب، وإنها تمنعه كذلك من أن يصنعها"[3] ، والمقالح يرفض هذا الموقف العدمي ، لا لخطورته على التراث ومحاولته

---

[1] - ثلاثيات نقدية- ص123.

[2] - أدونيس – مقدمة مجلة مواقف – العدد 5 – 1969- ينظر أدونيس والتراث النقدي – عبد الرحيم مراشدة - دار الكندي للنشر – اربد الأردن -1995 - ص166.

[3] - أدونيس والتراث النقدي – ص166.

فصل الأمة عن جذورها وحسب، بل لأنه ينافي مفهوم العصرية من وجهة نظره كما يقول: " أن الموقف السلبي من التراث بأشكاله المختلفة ، واعتباره عبئا ينبغي التخلص منه هو موقف يتنافى مع روح العصر "[1] ؛ لأن التأسيس للجديد العصري لا يأتي من العدم أو يحل في الفراغ، فالتقدم البشري سلسلة متصلة الحلقات ومسيرة متتابعة المراحل ؛ " فلا حاضر دون ماض "[2].

الموقف الثاني : "موقف سلفي تمجيدي، لا يتقبل كل ما جاء في التراث بغثه وسمينه وحسب بل يرغب – جاهدا – في أن يعيش في زمن ذلك التراث، غير مدرك ما يحيط بالحياة من جديد، وما يطرأ عليها كل يوم من تغير "[3]. وأصحاب هذا التيار يرون أن التراث يحوي كل شيء ، وأن فيه حل جميع تعقيدات ومشاكل العصر، وأنه وحده القادر على الحفاظ على هويتنا وكياننا الذاتي أمام هجمة النموذج الحضاري الغربي المفروض عبر آليات الاستعمار، وبالتالي فإن التمسك به هو نوع من الدفاع عن الذات تجاه الآخر خوفا من أن تبتلع قيمه الوافدة والمفروضة قيم المجتمع العربي المسلم. ومع ما في هذا الموقف – ولو ظاهريا – من حرص على التراث، فلا يخفى ما فيه من استلاب واجترار للماضي ، كما أن الخوف – المبالغ فيه – على التراث قد يشي بعجز التراث وعدم قدرته على مسايرة العصروالتفاعل مع قضاياه ، وهو أمر لا شك مرفوض؛ لأن " تراثنا كتراث أية أمة حي في نفوسنا فاعل فينا بمقدار ما نحن أحياء قادرون على الانفعال والفعل ، فالتراث ليس حقيقة قائمة في الماضي مرتبطة به، بل هو دائم التجدد والتغيير، مستمر في فعله وتأثيره "[4] ، وإعادة إنتاج الماضي واجترار أساليبه وتكرار أنماطه ليست إلا عملية قتل للتراث أكثر منها حرصا عليه. والمقالح يرفض هذا الموقف الاجتراري ويرى: " أن اعتبار

---

[1] - يوميات يمانية في الأدب والفن – ص109.
[2] - نفسه – 108.
[3] - ثلاثيات نقدية – ص123.
[4] - التراث وتحديات العصر في الوطن العربي – مجموعة أبحاث – محمد يوسف نجم– ص727.

كل ما وصلنا من الماضي تراثا ينبغي المحافظة عليه دون مراجعة أو دراسة، هو استسلام ومنافاة لروح التراث ولروح العصر"[1].

الموقف الثالث : "موقف مستنير يهدف إلى ربط إيجابيات الماضي بإيجابيات الحاضر، ويرى أصحاب هذا الموقف أن النظر إلى الماضي ينبغي أن يكون بالقدر نفسه من الاهتمام الذي يتم به النظر إلى مستقبل الحضارة الإنسانية "[2] ، وقد نشأ هذا الموقف كرد فعل على التعارض والتباين الشديدين بين الموقفين السابقين، وهو – نظريا – موقف يحاول التحرر من هيمنة أي نموذج، ويتبنى في الوقت نفسه نموذجا خاصا يقوم على الاختيار والانتخاب. وأحسب أن ذلك هو سبب وصف المقالح له بالمستنير وأصحاب هذا الموقف " الانتقائي" المستنير – حسب المقالح – ينطلقون في تعاطيهم مع قضايا الماضي والحاضر من عدة اعتبارات هي انعكاس لموقفهم من التراث وهذه الاعتبارات هي[3]:

الاعتبار الأول: يتصل بالدعوة إلى ضرورة تقدير التراث في إطاره الخاص فلا نحمله، وكذلك لا نحمل عليه ما لا يطيق.

الاعتبار الثاني: يتصل بإعادة النظر إليه في ضوء المعرفة العصرية، لا لتجريحه أو الانتصار له ولكن لتقدير ما فيه من قيم ذاتية.

الاعتبار الثالث: يتصل بطريقة توطيد الرابطة بين الحاضر والتراث.

الاعتبار الرابع : يتصل بضرورة خلق نوع من التوازن التاريخي بين الجذور الضاربة في أعماق الماضي والفروع الناهضة على سطح الحاضر ".

---

1 - يوميات يمانية في الأدب والفن – ص109.

2 - ثلاثيات نقدية – ص123.

3 - ينظر: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية – ص 5.

والمستقرئ لتجربة المقالح النقدية يجد ما لهذه الاعتبارات من فاعلية فيها ، فهو من ناحية يرفض القطيعة مع التراث ، ويعد التخلي عنه بحجة التجديد أمرا يتنافى مع روح العصر، بل ويذهب إلى أبعد من ذلك حين يؤكد على أن " الخصام مع التراث والتنكر له أمر مخالف لطبيعة الحياة والبشر "[1] ؛ لأنه – أي التراث – " ما يزال يطبع جوانب أساسية من حياتنا كأفراد وجماعات "[2] كما أن " الجديد الحقيقي ينبثق من قاعدة القديم الحقيقي، ولا ينهض من العدم أو يتسرب من الخفاء"[3]، ولا يقتصر موقف المقالح على رفض القطيعة مع التراث بل إنه ومن منطلق الإعجاب والتقدير للتراث يدعو إلى إحيائه والاستفادة منه في عملية الخلق والإبداع، فليس التراث في نظره جزءا من تاريخ التخلف يمكن الاستغناء عنه ونبذه، بل إنه يرى فيه " الرباط السري الذي يربط بين الحاضر والماضي، وهو يشكل بمعطياته الحضارية والفكرية حزام الأمن الذي يربط المسافر عبر الأجيال إلى لغته ووطنه... والاهتمام به يشكل البداية الصحيحة نحو الصحوة "[4] ، ومن ناحية أخرى يرفض المقالح اعتبار كل ما وصلنا من الماضي تراثا ينبغي المحافظة عليه وإحياؤه ؛ فجزء من ذلك الماضي قد نشأ كتعبير عن أوضاع وحالات ارتبطت بزمانها ومكانها ، وبات من الضروري أن يزول فعلها لزوال الظروف التي كانت سببا في نشوئها، ولذا يرى المقالح " أن الموقف الإيجابي من التراث يقوم على الانتقاء والغربلة والفحص حتى لا نعيد إلى الحياة ما لا يكون سببا في تشويه الحاضر فحسب بل وسببا في الانتقام من الماضي "[5].

---

1 - عمالقة عند مطلع القرن – ص 5.
2 - التراث والحداثة– ص38.
3 - من أغوار الخفاء إلى مشارق التجلي – عبد العزيز المقالح – دار الكلمة – صنعاء – اليمن – د.ت – ص7.
4 - يوميات يمانية في الأدب والفن - ص101.
5 - نفسه - ص109.

وبهذا يمكن القول : إن موقف المقالح من التراث هو موقف الحريص المقدر لما فيه من المعاني المشرقة ، والقيم الحضارية النبيلة ، والأسس الفنية والجمالية والإبداعية، وأن تقديره للتراث جعله حريصا على استبعاد الأنماط والأشكال والمفاهيم المستهلكة والمكررة لإيمانه العميق بضرورة التجديد والتحديث وحتمية التطوير والتغيير.

الـــتراث...وتجديـــد الشعر:

خضع الشعر في رحلته الطويلة عبر العصور الأدبية المختلفة للعديد من محاولات التجديد والتطوير في السنن والتقاليد التي أرساها فحول الشعراء في مراحله الأولى، وكانت أكبر موجة تطوير وتحديث استهدفته – شكلا ومضمونا – وأحدثت جدلا واسعا بين دعاة التجديد والمحافظة هي التي صحبت إعلان حركة الشعر الحر نهاية الأربعينيات من القرن الماضي وما تلاها. ومن الملاحظ أن الخطاب النقدي العربي الذي رافق تلك الحركة، والمأخوذ بحدث التغيير الذي طرأ على الشعر، لم يتعامل مع حدث التجديد باعتباره فعل تنامٍ لما يمكن أن يستمر من التراث ، وفعل تغاير واختلاف مع ما طاله البلى، بل عده لحظة خروج وابتداء ؛ خروج على التراث وابتداء نمط جديد من الكتابة يهدم ذلك التراث. يقول أدونيس : " نحن بلا تراث، الشاعر لا تراث له " [1] ويضيف : " الماضي ليس دليلا لأعمالنا ولا هاديا لنا " [2] ، ويرى يوسف الخال " أن التجديد في الشعر لا يكون إلا بالانقطاع عن التراث العربي " [3] بل إن التجديد عنده " إنما يقوم به من هو خارج التراث " [4] ، ويعترف عز الدين إسماعيل بجناية هذا الخطاب وتأثيره فيقول : " في زحمة اشتغالنا بتجربة الشعر الجديد بعامة تحتد بعض عباراتنا أحيانا حتى يخيل للإنسان أن هذه التجربة إنما بزغت إلى الوجود لكي تعبر عن موقف عدائي مباشر أو غير مباشر

[1] - عن :قصيدة النثر في اليمن أجيال وأصوات – حاتم الصكر – مركز الدراسات البحوث – صنعاء –2003م – ص12.
[2] - فاتحة لنهايات القرن – أدونيس – دار العودة – بيروت – 1980–ص48.
[3] - دفاتر الأيام – يوسف الخال – رياض الرئيس للكتب والنشر – لندن– 1978م – ص13.
[4] - نفسه - ص13.

للتراث الأدبي العربي بعامة والشعر القديم بخاصة "[1]، وقد أدرك المقالح– وهو من رواد القصيدة الجديدة، ومن أكبر دعاة التجديد والتحديث في اليمن – ما في هذا الخطاب من جناية على التجديد، وما ينطوي عليه من قفز على حقائق الواقع والأشياء ومصادمته ذائقة المتلقي العربي المستندة إلى كم هائل من الشعر الموروث يغاير في خصائصه الفنية وبنيته الإيقاعية تجربة الشعر الجديد وتبنى خطابا منهجيا ينطلق من الاعتداد بالتراث ويرفض الهدم للهدم ويراعي مبدأ التدرج في تحقيق الأهداف [2]، ووفقا لهذه المنهجية يرى المقالح أن " أي تجديد خاصة في مجال الفنون لا يراعي الطموح إلى الأفضل، ولا ينبع من الحرص على التراث ومحاولة تطويره بما يتناسب والروح العام للأمة أو البلد المجدد فيه وله لا يلبث أن يتسطح ثم يتلاشى ويختفي شأن كل تقليعة أو مودة عابرة "[3]، وينبه الطامحين للتجديد إلى أن "الرغبة في الإبداع والحنين إلى مخالفة المألوف والإحساس بمجافاة التقليد لا تكون شرعية إلا من خلال احترام التراث والاطلاع العميق على أفانين من ضروب البيان العربي "[4] فالتجديد لا يعني الانسلاخ والتنكر للقديم بل إنه امتداد لذلك القديم " فالشعر الجديد كما هو ابن التجربة المعاصرة فانه حفيد التجربة الشعرية عبر العصور "[5]، و" الجديد الحقيقي ينبثق من قاعدة القديم الحقيقي، ولا ينهض من العدم أو يتسرب من الخفاء "[6]، فالتراث بمعناه العميق ليس مجرد ذكريات أو آثار غبرت أو أشكال وقوالب أصابها البلى بل هو جزء من الوعي واللاوعي الجمعي للأمة مهما حاول المرء أن يتنصل منه.

---

1 - الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية – ص17.
2 - ينظر: عبد العزيز المقالح وتأصيل النقد الأدبي الحديث في اليمن– ص80، 81.
3 - شعراء من اليمن – عبد العزيز المقالح – دار العودة – بيروت - 1983م – ص78.
4 - عمالقة عند مطلع القرن – ص165.
5 - ثرثرات في شتاء الأدب العربي – ص23.
6 - من أغوار الخفاء إلى مشارف التجلي – ص7.

إن المقالح وهو يؤسس هنا لما يمكن أن نعده أصلا نقديا – بربطه عملية تجديد الشعر بالتراث – يبتعد بمفهوم التجديد عن مفهوم الفوضى أو الهدم ، ويجعل منه عملية مسؤولة ؛ فليس التجديد هدفا في ذاته بقدر ما هو استجابة طبيعية لتطور الحياة والواقع ، ومن ثم فليس مجرد تجديد في الشكل كما يتراءى للبعض ، بل هو ثورة في الشعر لا تستطيع أن تنهض بها إلا الموهبة الحقيقية المتشبعة بروح التراث وثقافة العصر ، ولذا يرفض المقالح أن يكون التجديد متاحا لمن اسماهم بالناشئة وفاقدي الموهبة "وحين يصبح التجديد مشروعا أمام الناشئة ، وفي متناول ذوي المواهب المحدودة تكون الكارثة من نصيب الشعر لأنه لا تجديد من الفراغ ولا تجديد من منطلق الرغبة في التجديد "[1]، ولتأكيد رأيه هذا يستدل المقالح بالرافعي كنموذج للشاعر المجدد حين يرى أن الرافعي " لم يعط لنفسه الحق في تأسيس طريقة شعرية جديدة إلا بعد أن أدمن مصاحبة التراث وبعد أن قتل القديم بحثا وفهما على حد التعبير المنطقي الحديث – وهو التعبير الذي لا يجعل أبواب التجديد مفتوحة لكل من هب ودب من حملة الأقلام ومسودي الورق وإنما التجديد في تناول كل من وعى القديم وأحسن فهمه وأجاد امتلاكه ثم حاول بعد ذلك أن يتجاوزه وأن يؤسس به ومعه نمطا عربيا لا يسيء إلى اللغة ولا يخرج عن مستوى نظام الإبداع في هذه اللغة "[2].

إن حرص المقالح على التراث ، وعلى ضرورة أن ينطلق الشاعر منه في عملية خلق أشكال جديدة قد دفعه ذلك لأن يضع ما يشبه شروط الإبداع حين يعرف المبدعين بأنهم " أولئك الذين قتلوا التراث بحثا وفهما " [3] ، وفي دراسته لشعراء التجربة الجديدة خلص إلى "أن القلة القليلة التي استطاعت أن تحقق قدرا من الإبداع التجريبي...هي تلك

[1] - من أغوار الخفاء إلى مشارف التجلي – ص134.
[2] - عمالقة عند مطلع القرن – ص166.
[3] -من أغوار الخفاء إلى مشارف التجلي – ص139.

التي أثبتت في البداية انتماءها إلى التراث الشعري العربي في مختلف أنماطه ولم تحكم عليه بالموروث أو ترى فيه فعلا سلفيا هداما "[1].

فالتجديد- إذن – كما يراه المقالح لا يمكن أن يتم بمعزل عن التراث وإلا كان نوعا من العبث والفوضى، ولذا يعزو أسباب الفشل التي مني بها بعض المجددين – كما يقول – إلى ظنهم الخطأ بأن " الجديد يصنع نفسه من العدم ، وأن في إمكانه أن يكون حاضرا بلا ماض أو مستقبلا دون حاضر – الأمر الذي جعل جديدهم ضربا من العبث ووسيلة للتسلية لا تلبث أن تتبدد كما تتبدد الأقواس الرمادية التي يصنعها الغبار في الصحراء "[2] ، وهو هنا يشير إلى جماعة رواد القصيدة الأجد (قصيدة النثر) لأنها " لم تحدد موقفا علميا وموضوعيا من التراث وربما اعتبرته في بداية ظهورها جثة ميتة في الكتب لا فائدة من نبشها "[3].

ورؤية المقالح لقضية التراث وتجديد الشعر لا تتجمد عند هذه النقطة بل إنه يوسع آفاق هذه الرؤية ، ويمد أبعادها ، ويوضح مقاصدها ، فالانطلاق من التراث في عملية التجديد لا يعني استعادته أو الخضوع له ؛ فذلك تقليد يميته ، وإنما يعني الحوار معه لتملكه وتجاوزه وإثرائه " وتحويله إلى أداة نافعة ودافعة إلى الخلق والابتكار "[4] ، ورفض المقالح استعادة أنماط التراث وتقليد أشكاله وقوالبه الجاهزة نابع من حرصه على التراث كما يقول: " فالشاعر الذي يكرر ويعيد تراث الآباء لا يحبهم و لا يحافظ على عبقريتهم بل يحاول تشويهها وإفراغها من محتواها الأصيل بالتقليد والمحاكاة والاحتفاء

---

1 - البدايات الجنوبية قراءة في كتابات الشعراء اليمنيين الشبان – المقالح – دار الحداثة – بيروت – 1986- ص250.

2 - ينظر : أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل – المقالح – دار الآداب – بيروت - 1985- ص95.

3 - نفسه – ص91.

4 - يوميات يمانية في الأدب والفن – ص105.

الخارجي "[1] ، وبالتالي فإن ارتباط الشاعر بتراثه لا يكون بمقدار ما يحاكي ويقلد بل بمقدار ما يتمثل من روح التراث ويضيف إليه.

وعليه يفرق المقالح بين ثلاثة نماذج للشعراء هم : نموذج الشاعر الكبير ، ونموذج الشاعر الصغير ، ونموذج الشاعر الرديء ، ويرى أن " النموذج الثاني والثالث كانا ولا يزالان أكثر نموا وتوالدا وأكثر تماسكا بالانضواء تحت لواء عمود الشعر وحسبانه أساسا ثابتا لكتابة القصيدة وعد الخروج على القوالب الجاهزة عجزا وفسادا لنظم الشعر...أما الشعراء الكبار فهم أولئك الذين يمتلكون القدرة على تلقي أفكار العصر وانفعالاته وهم المثقفون ثقافة واسعة بالموروث والقادرون على استغلال التأثيرات الإيقاعية والإفادة من الجدل التاريخي القائم بين الإيقاع والمعنى"[2] ، كما يفرق بين الشاعر المجدد، والشاعر المقلد: فالأول : " ليس هو ذلك الذي يقطع سيرته بثقافته التاريخية، أو يتجاهل جذوره وإنما هو ذلك الذي يسعى ويحاول أن يكون دائم الحضور في الماضي والحاضر والمستقبل وهو الذي يخضع مضمون ثقافته ونظام تعبيره لرؤيا عصره وواقع هذا العصر... أما الشاعر المقلد : فهو ذلك الذي يرضى أن يعيش على هامش العصر أو يحاول أن يعيش بعيدا عن ثقافة العصر وعن كل ما يربطه بالفكر الإنساني المعاصر "[3]، وبهذا ينقل المقالح التجديد إلى جوهر العملية الإبداعية ، فالشعر ليس قوالب جامدة أو جاهزة ، بل هو إبداع وخلق لا إعادة إنتاج ومحاكاة لأساليب أنتجتها ظروف حياتية تختلف عن ظروف حياتنا ، " فإذا كان البيت الشعري عند أجدادنا قد أقيم على بيت الشعر – بفتح الشين – واستعير له من اسمه العمود والعروض والوتد... فإن حياتنا قد تغيرت

---

1 ـ من البيت إلى القصيدة – ص153

2 ـ ينظر: ثلاثيات نقدية – ص 20، ومن أغوار الخفاء إلى مشارف التجلي – ص153.

3 ـ الشعر بين الرؤيا والتشكيل عبد العزيز المقالح - دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر– دمشق – ط2 – 1985م – ص487 ، 488.

ولم نعد نسكن في بيوت الشعر أو الجلد " [1]، ومن هنا يمكن القول: إن علاقة الشاعر بالتراث إنما تكون بارتباطه بحاضره الذي هو تطور طبيعي عن ماضيه من خلال الوعي بذلك التراث ، وتمثل ما فيه من القيم الروحية والإنسانية، بمعنى آخر الارتباط بروح التراث لا بأشكاله.

وإذا كان المقالح قد سعى لربط التجديد بالتراث باعتبار " أن القيم الأصيلة في تراثنا الأدبي تشكل جانبا هاما من شاعرية أي شاعر حقيقي "[2]، فإنه كذلك يربط التجديد بالواقع وما يطرأ عليه من متغيرات " فالإبداع الفني بمختلف أشكاله وأساليبه لا يتم بعيدا عن جدل الحياة ومقولة التحول والتغيير المتصاعد "[3]، والشعر في أحسن صوره ما هو إلا مرآة عاكسة لما يتراءى على صفحتها من مؤثرات الواقع، والعلاقة بين تجديده وتجديد ذلك الواقع علاقة جدلية تحتكم في شق منها إلى الواقع كفاعل لتجديد الشعر، وتحتكم في شقها الآخر إلى الشعر كرؤيا تتقدم الواقع، وتستشرف المستقبل، وفي هذا السياق يرصد الباحث للمقالح رؤيتين نقديتين:

الأولى : ترى أن تطور الواقع وتقدم الحياة هو الذي فرض تجديد الشعر ، وهو يعبر عن هذه الرؤيا بقوله: " أزعم... أن الشعراء لم يكونوا وراء التغيير الشكلي الذي حدث للقصيدة العربية وأن التغيير في الواقع هو المسئول عن أبعاد هذا التغيير "[4] ، وكما يفهم أيضا من قوله : " إن ثراء الواقع وتنوعه والتقدم السريع للإنسان على أي أرض ونمو الحياة وتطورها على نطاق واسع يجعل من المستحيل أن تحتفظ أشكال التعبير الفني بسماتها التقليدية "[5].

---

[1] - ثرثرات في شتاء الأدب العربي – ص48.
[2] - أصوات من الزمن الجديد ، دراسات في الأدب العربي المعاصر – ص48.
[3] - من البيت إلى القصيدة – ص9.
[4] - أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل – ص10.
[5] - من البيت إلى القصيدة – ص13.

وتذهب الرؤية الثانية : إلى أن " الشاعر كالثائر ينبغي أن يتقدم واقعه فضلا عن أن الشعر يحلم والحلم يتقدم الواقع دائما ويبشر به "[1] ، وفي ضوء هذه الرؤية يمكن القول: إن الشعر الذي يسبق الواقع لا شك يبشر بواقع جديد غير الواقع الذي انطلق منه، والشاعر هنا يمارس فعل الاستشراف والتغيير في بنية واقعه بتغيير بنية القصيدة، وهو ما يؤكده المقالح حين يرى أن على " الشاعر الذي يسعى إلى تغيير المجتمع ينبغي أن يبدأ من تغيير القصيدة وإلا فإن دعوات التغيير تبقى مجرد دعوى لا تجد لها سندا من واقع الحياة"[2] ، ولما كان اليمن يعاني صنوف الجهل والتخلف الحضاري، فقد غدا الشعر وسيلة الشعراء لخلق واقع اجتماعي جديد كما يشير إلى ذلك المقالح بقوله : " لقد بدأ الشعراء في بلادنا يحلمون بتغيير الواقع في اليمن منذ مطلع الأربعينيات وكان الشعر وسيلة إلى تحقيق ذلك الحلم ، ومن خلال رغبتهم في تغيير الحلم امتد الحلم إلى محاولة تغيير القصيدة "[3]. وما يهمنا تأكيده هو أن الرؤيتين تتكاملان لتشكلا أصلا نقديا استند إليه المقالح ، وأرساه في منهجية خطابه التجديدي يقوم على توثيق العلاقة المتبادلة بين تجديد الواقع وتجديد الشعر.

إن الشعر في صيرورته المستمرة ما هو إلا وليد لحظته التاريخية وواقعه الاجتماعي ، وهو بأشكاله وأنماطه وخصائصه الفنية يخضع – في الغالب – لسنن التطور والتغير التي تحدث في تلك اللحظة وذلك الواقع، ومن هنا " يفسر المقالح مسيرة الشعر العربي منذ نشأته وما طرأ عليه من تغير وتجديد محاولا الربط بين خصائص هذا الشعر ونفسية أصحابه وظروفهم الاجتماعية والجغرافية والثقافية..، فالبيئة المتبدية أنتجت أوزان الشعر العربي التقليدي ، وهذه الأوزان ملائمة للشعور المتبدي وأنغام الصحراء

---

[1] - من البيت إلى القصيدة – ص10.
[2] - البدايات الجنوبية قراءة في كتابات الشعراء اليمنيين الشبان – ص85.
[3] -ديوان المقالح – ص18،19.

وإيقاعها.. وقد طرأ على هذا الشعر تبديل وتحوير في شكله أو مضمونه تبعا لتبدل أحوال العرب وتغيير بيئاتهم وألوان معيشتهم ، وتطور فكرهم وحضارتهم كمحاولة أبي نواس وأبي تمام في تحطيم العمود والتركيب الشعري، وكالمبيتات والمسمطات والمخمسات والموشحات "[1].

ويلاحظ الدارس الأدبي أن خط التجديد في الشعر – شكلا ومضمونا – كان يسير بموازاة خط التغيير في حركة المجتمع صعودا وهبوطا، وبمقدار ما يستجد في الحياة من أساليب ووسائل ، تتجدد أساليب الشعر وتقاليده، ولم يخرج عن هذه القاعدة إلا شعر مرحلة الإحياء ، عندما عاد الشاعر الإحيائي إلى العصور القديمة لاستيحاء نماذجها وأشكالها والنسج على منوالها، ويرجع المقالح أسباب ذلك إلى توقف التجديد في فترة الانقطاع الحضاري التي ألمت بالوطن العربي والإسلامي، وقطعت سياق التواصل الإسلامي والحضاري ، وهي الفترة التي اصطلح بعضهم على تسميتها (بعصر الانحطاط)، والتي تبدأ تاريخيا مع سقوط بغداد بيد التتار ، وانفراط عقد الخلافة العباسية، وفيها لم يفقد الشعر أسلوبه فحسب كما يقول المقالح:" وإنما فقد معنى الشعر ومفهومه وفقد خصائصه ومميزاته وكل صلة تربطه به سوى تلك الصلة الخاصة بموسيقى التفعيلات والماثلة في الأوزان والقوافي "[2]، ومن ثم فقد كانت عودة الشاعر الإحيائي إلى الماضي البعيد "بمثابة العودة الضرورية إلى المواقع الثابتة القوية للاستعداد للانطلاق"[3]، ومع ما قدمته حركة الإحياء للتراث والشعر فإنها من وجهة نظر المقالح قد نجحت وفشلت معا: " نجحت من حيث العودة إلى الماضي لاستلهام النماذج الخالدة من التراث الشعري، وفي تجديد الأساليب البلاغية والتعبيرية في حدود ما كان قائما قبل عصور

[1] - ينظر: عبد العزيز المقالح وتأصيل النقد الأدبي الحديث في اليمن – ص78.
[2] - أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل – ص177.
[3] - نفسه – ص84.

الانحدار، وفشلت من حيث أن الجدل مع التراث الشعري قد اقتصر على الاحتذاء، وعلى إيجاد مبرر لتكراره وتقليده لا إلى إغنائه وتطويره بالتجاوز وبالتلاحم غير المكرر وبالاقتراب معه وبه من روح العصر لا أشياء العصر ومنجزاته السطحية"[1].

وفي إطار تتبعه لمسار التحولات المستمرة في القصيدة العربية ، ومدى التلازم بينها وبين حركة التغيير في المجتمع يعرض المقالح لتجربة الشعر المهجري باعتبارها من البدايات الأولى التي مهدت لظهور تجربة التفعيلة بظهور أول ملامح التجديد الشكلي في القصيدة، وفي هذه التجربة لا يسلم المقالح بالرأي الذي يقول: " إن التجديد الشعري في المهجر قد حدث لأن الشاعر العربي انتقل إلى قلب الحضارة وأنه تأثر بأساليب الشعر في تلك الديار... وأن العامل الأهم في ابتداعهم الشعري يعود إلى عامل الحرية "[2]. ولا أظن أن المقالح بتأكيده شرط الحرية كعامل رئيسي لتجديد الشعر قد أسقط دور الواقع بوصفه معيارا مهما للتجديد – وهو المعيار الذي أرساه المقالح في دعوته التجديدية – بل إنه يؤكد ذلك المعيار بتأكيده لشرط الحرية كما يفهم من قوله : " إن التركيز على ذلك العامل الرئيسي – أي الحرية – يساعد على توضيح منطق الأزمة والتعثر في مفهوم الحداثة والتجديد، فأشواق الشعراء المهاجرين إلى الدنيا الجديدة هي التي جعلتهم يهجرون ديارهم الملطخة بدماء الثائرين والمغامرين ودعاة الإبداع والابتكار. وهي التي جعلتهم يتخففون من القيود الشعرية ويسهمون في تحرير القصيدة من أساليب التقليد وتعابير الجمود"[3]، وما يفهم من ذلك هو أن المجتمع كان وراء تجديدهم. وهو – نفسه – من كان وراء إحجامهم عن التجديد، لأن المجتمع المتخلف لا يلهم الإبداع والعكس صحيح، والحرية كشرط للحياة والإبداع ما هي إلا صورة من صور الواقع الاجتماعي ، وهي

---

[1] - عمالقة عند مطلع القرن – ص8.
[2] - ينظر : أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل – ص192.
[3] - نفسه – ص192.

ألصق ما تكون بالمجتمعات المتطورة حضاريا وأبعد ما تكون عن المجتمعات المتخلفة.
وعلى كل فإن مما يلفت الانتباه أن المقالح وهو يدرس مسارات تطور القصيدة في العصر الحديث كان دائم السعي لربط حركات التجديد بما يماثلها في التراث القديم، فتجربة الإحياء امتداد لتجربة الشعراء في العصر العباسي ، وتجربة شعراء المهجر " وثيقة الصلة بنظام الموشحات... ، وأصول قصيدة النثر أو القصيدة الأجد ترجع إلى نشيد الإنشاد وتجليات الصوفية "[1]، وتلك الإشارات إن لم تكن نوعا من التأصيل لحركات التجديد الحديثة، فإنها بكل تأكيد تحاول أن تنفي عن الشعر الجديد تهمة أنه شعر مستلب للتقاليد الفنية الغربية ولا علاقة له بتراثنا الأدبي.

لقد كان المقالح حريصا كل الحرص في تناوله لقضية التراث وتجديد الشعر، وفي رصده لمسارات تجديد القصيدة العربية وحداثتها عبر سياقاتها التاريخية المختلفة ؛ على التأكيد على جملة من القضايا أهمها فيما نراه خلاصة لهذا المبحث :

1- إن تجربة الشعر الجديد " لم تظهر فجأة ولم تكن ولادتها عن طريق المصادفة، وإنما هي الوليد الشرعي والتاريخي لكل محاولات التمرد السابقة "[2] فليست القصيدة الجديدة شكلا مقطوعا عن التراث ، وإنما هي إضافة متميزة له " وليس الشكل الجديد للقصيدة الجديدة إلا إضافة تاريخية لهذه الأشكال وليس تجاوزا لها أو إنهاء لأشكالها " [3].

2- إن العلاقة بين دوافع تحديث الشعر وتطويره وبين دوافع تحديث المجتمع العربي وتطوير أساليب حياته بما يتفق مع الحضارة الحديثة ومعطياتها المختلفة علاقة وثيقة الصلة "[4]، ولعل في هذا التلازم بين تحديث المجتمع وتحديث الشعر ما يفسر تمرد المقالح على الأشكال الشعرية التقليدية ، " فلم تكن القيود التقليدية في عالم الشعر تتمثل في نفسه

[1] - ينظر : أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل – ص192، 193.
[2] - أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل - ص96ومابعدها.
[3] - الشعر بين الرؤيا والتشكيل – ص213.
[4] - ينظر: أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل – ص 190، 191.

بمعزل عن القيود السياسية والاجتماعية والفكرية التي كانت مفروضة على الشعب اليمني... ولذا... فإن تمرده على ذلك الواقع ورغبته في تغييره هو الذي أملى عليه تمرده على الشكل الشعري التقليدي "[1].

3-العزوف عن القول بأن الحداثة الشعرية تكمن في تغيير شكل القصيدة العربية الحديثة، وفي خلاصها من نظام الخليل "[2].

ونستطيع القول:- تأسيسا على ما سبق - إن علاقة التراث بالمعاصرة والتجديد في رؤية المقالح ليست علاقة تنافر واختلاف بل تجاذب وائتلاف، لأنه لا معاصرة بدون أصالة تربط الأمة بجذورها الحضارية ومقوماتها الفكرية والثقافية، ولا أصالة بدون معاصرة تواكب الواقع وتساير العصر والتطور الحضاري. وذلك راجع إلى موقف المقالح من التراث ، وهو موقف واع كما رأينا يقوم على احترام وتقدير ما فيه من كنوز فكرية وثقافية واعتبارها مرجعية ثرية تمتلك من المقومات ما يضمن لها الاستمرار والبقاء . وخلاصة موقف المقالح من التراث تتحدد في ثلاث نقاط هي :

1- إحياؤه والاطلاع على كنوزه.

2- تمثل ما فيه من قيم فكرية وثقافية.

3- الإضافة إليه مما أنتجه العصر وأملاه الواقع.

والمطلع على المنجز الإبداعي للمقالح يدرك مدى التلاؤم بين فكره النقدي وتطبيقاته الإبداعية ، وسيجد أنه وبقدر حرصه على تحقيق معنى المعاصرة في أشعاره فإن التراث بأشكاله المختلفة (الديني والتاريخي والأدبي والأسطوري والشعبي) يمثل أحد مصادر الإلهام لديه ، فقد اعتصر المقالح – كما يقول البردوني– : " الكنوز التراثية فتحولت تحت

---

[1] - من الكلاسيكية الجدية إلى الواقعية – عز الدين إسماعيل – ضمن كتاب إضاءات نقدية عن المقالح – ينظر: ص 68، 69.

[2] - أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل – ص190.

أنامله إلى رموز مضيئة "[1] ، ويعد توظيف التراث واستلهام رموزه وأحداثه من الخصائص البارزة في شعره. وقد ارجع أحد الباحثين الثراء الخصب في قصيدة المقالح وجودة صياغتها الفنية إلى إلمامه بالتراث." [2] ، هذا على صعيد المضمون ، أما على صعيد الشكل فقد أبدى المقالح حرصه على قصيدة التفعيلة وتطويره لها عبر النموذج الخاص الذي أبدع في إطاره معظم شعره ، وأما قصيدة النثر فقد أوردها على استحياء في شعره اللاحق ولم يتعاط معها إلا بعد أن استوحى من مقولات النقاد العرب القدماء ما يسوغ وجودها ويضعها في سياقها الطبيعي مع التراث.

---

1 - وكما يريد الشعر ظهر – عبد الله البردوني – ضمن كتاب إضاءات نقدية – ص29.

2 - الشعر المعاصر وقضية التراث - طه وادي -ضمن كتاب: إضاءات نقدية – ص173.

المبحث الثاني:

الأدب والمجتمع

العلاقة بين الأدب والمجتمع - إذا ما نظرنا إليها بمعيار الزمان والمكان - علاقة قديمة قدم الظاهرة الأدبية نفسها، فالأدب نتاج لفرد يعيش في مجتمع له خصائصه الجغرافية ، وسماته الحضارية والثقافية ، وقد تكون صور الحياة في ذلك المجتمع موضوعات لإبداع الأديب، " فقد كانت حرب طروادة وما حفلت به من وقائع وأحداث موضوعا شعريا لإلياذة هوميروس في الأدب اليوناني "[1] ، وكانت صور الحياة البدوية كالترحال، ومفارقة الديار، ووصف الحروب والصراع، ومواقف البطولة والشجاعة والجود والكرم، موضوعات للشعر العربي الجاهلي. ووفقا لهذه الرؤية يغدو الأدب وثيقة تاريخية، وشهادة عصرية على زمان ومكان محددين، "وأدب كل أمة بهذا المعنى الواسع صورة من صور حياتها، ومرآة صحيحة لها إلى حد كبير "[2]. وفي العبارة التي تناقلها العرب القدامى، والتي تقول: " الشعر ديوان العرب " ما يشير إلى هذه الرؤية، كما تشير لها عبارة دي بونا: " إن الأدب تعبير عن الحياة "[3].

أما النظر إلى علاقة الأدب بالمجتمع وفق معيار القيمة أو الوظيفة التي يمكن للأدب أن يقدمها للمجتمع، فالملاحظ أن البحث فيها قد بدأ منذ عهد مبكر من التاريخ، بيد أن تحديد وظيفة معينة لم يكن محل اتفاق لدى النقاد، والشعراء، والمهتمين بالأدب ، وقد كان للمذاهب الفلسفية ، والاتجاهات النفسية والاجتماعية دور في إذكاء هذا التباين، غير أن جماع الآراء التي طرحت لبيان تلك الوظيفة انطلقت من منزعين اثنين:

---

[1] - المعجم الأدبي – جبور عبدالنور – دار العلم للملايين – بيروت – ط2 – 1984- ينظر: ص622.
[2] - فصول في الأدب والنقد والتاريخ - علي أدهم – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – 1979-ص249.
[3] - الأدب وفنونه: دراسة ونقد – عزالدين إسماعيل – دار الفكر العربي- القاهرة – ط9 - 2004- ص25.

الأول : يرى أن الأدب مجرد عن الغاية النفعية، وأن وظيفته هي المتعة، ومنح البهجة، وتسلية النفس من غير أن ينهض أو يطلب منه النهوض بأية وظيفة اجتماعية، أو أخلاقية. فغاية الأدب في ذاته وفي الجمال الذي يحققه، وقد ظهرت هذه النزعة عند أصحاب نظرية الخلق ؛ الذين رفعوا شعار " الفن للفن" أواخر القرن التاسع عشر بتأثير الفلسفة المثالية، ونظريات الجمال التي كان الفيلسوف الألماني - كانت - قد أرسى دعائمها، "ومن المفيد أن نذكر أن الأديب الفرنسي بودلير (1867-1820) أول من قال بفكرة "الفن للفن" ، ويرى بودلير بان موضوع الشعر نفسه، وأن الشعر العظيم الذي يستحق اسم الشعر هو ذلك الذي يكتب لمجرد المتعة في كتابته"[1].

الثاني : يذهب إلى أن الأدب عموما - والشعر فرع منه - لابد أن ينهض بتحقيق هدف اجتماعي: كالتعليم والتهذيب والحض على مكارم الأخلاق - فهو سلاح المبدع في معركة الحياة - وترجع جذور هذه النزعة ومقولاتها الأولى إلى الشاعر الإغريقي (هزيود) في القرن الثامن قبل الميلاد حينما رأى أن " وظيفة الشعر هي التعليم أو نقل رسالة سماوية"[2]، وفي القرن الرابع قبل الميلاد حدد أفلاطون للشعر وظيفة أخلاقية إن لم يحققها فهو شعر فاسد وأوهام لا مكان لها في عالم الحقيقة والواقع، ورأى " أن الشعر يجب أن يؤدي إلى تحقيق الخير والارتفاع بالأخلاق نحو الكمال في الأفراد والجماعات - فيثير في الناس أسمى الفضائل، ويغرس في نفوسهم تمجيد الأبطال والإخلاص للآلهة، وحذر من الشعر الذي يتملق الغرائز ويزين للقارئ حياة المجون والتهتك "[3] ، ورأى تلميذه أرسطو أن الشعر ينهض بعملية التطهير من خلال تنمية عاطفتي الشفقة والخوف - " الشفقة على الآخرين والخوف على أنفسنا بما يحقق التنمية المتوازنة لعواطف الفرد تجاه

---

[1] - في نظرية الأدب – شكري عزيز الماضي – دار الحداثة – بيروت - 1986 - ص71.
[2] - نفسه - ص17.
[3] - المعجم الأدبي - ص29.

الآخرين ــ أي أن التوازن الانفعالي والنفسي والوجداني يؤدي إلى التوازن الأخلاقي"[1]، ولذا لاغرو أن نجد شعراء قدماء الإغريق وقد جعلوا لإعمالهم الإبداعية المختلفة (ملحمة شعرية، قصيدة غنائية – مسرحية مأساة أو ملهاة) وظيفة اجتماعية وغاية خلقية، وجسدوا فيها ما كانت تمر به مجتمعاتهم.

وقد حفلت مصادر الأدب العربي بالكثير من الإشارات عن وظائف الشعر ومنزلته عند العرب وعظيم أثره في حياتهم ، إذ كانت القبيلة " تمثل الوحدة السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وقد اقتضى هذا النظام القبلي من ينطق باسمه ويحميه، فكان الشاعر هو الذي يسجل مآثر قومه، ويذيع مفاخرهم، وينشر محامدهم، ويخوف أعداءهم، ويخذل خصومهم "[2] ، فضلا عن ذلك اهتم الشعراء بتربية النفوس، وتقويم السلوك، والزجر عن الأفعال الدنيئة : كالبخل والجبن ، والحض على الخصال الحميدة : كالشجاعة، والكرم، والعفة، وترك المنكرات. ذكر المظفر بن الفضل العلوي أن عبد الملك بن مروان لما علم بإعراض الحجاج عن الشعر والشعراء كتب إليه مبينا فضائل الشعر وأهمية الشعراء ومماجاء في رسالته : " أو ما علمت يا أخا ثقيف أن الشعراء يحضون على الأفعال الجميلة ، وينهون عن الخلائق الذميمة، وأنهم سنوا سبيل المكارم لطلابها، ودلوا بناة المحامد على أبوابها"[3].

والملاحظ أن اهتمام العرب – ومن قبلهم الإغريق – بوظيفة الشعر كان منصبا بدرجة أساس على المنحى التعليمي التهذيبي ، ولعل السبب في ذلك – حسب ما أرى – يعود إلى اعتقاد القدامى من إغريق وعرب وسواهم بأن الآلهة أو الجن تحرك الشاعر وتبتعث فيه المعاني والمواقف ليكون معبرا عن آرائها أمام البشر ، مما يعني أن الشاعر

---

1 - في نظرية الأدب – ينظر: ص43،44.

2 - الإسلام والشعر – سامي مكي العاني – سلسلة عالم المعرفة-الكويت – العدد66– أغسطس 1996- ص7.

3 - نظرة الاغريض في نصرة القريض – المظفر ابن الفضل العلوي – الموسوعة الشعرية 3 – المجمع الثقافي – أبو ظبي – 2003 – ص355.

يستمد أفكاره ومعارفه من قوة علوية أقوى في معارفها وعلمها من قوة البشر، وبالتالي فإن ما يصدر عن الشاعر هو مصدر للمعرفة والتعليم ؛ لأنه صادر عن ذات علية وما الشاعر إلا وسيطها. وهو ما يمكن أن يفسر سر اهتمامهم بالشعر، وإنزالهم الشعراء منزلة الأنبياء، واعتبارهم الشعر علما لم يكن لهم أصح منه على نحو ما ذكر عمر بن الخطاب [1].

والحق أن الدور التهذيبي للشعر قد تعمق بمجيء الإسلام لا إيمانا بالمصدر الملهم له (ربات الشعر عند اليونان ، والشياطين عند العرب) ؛ بل بما اكتسبه من المبادئ السامية التي أرساها القرآن ، لذا أخذ الصحابة يحضون على تعلمه والتدرب على نظمه. روي عن عمر بن الخطاب أنه قال: " تحفظوا الأشعار وطالعوا الأخبار فإن الشعر يدعو إلى مكارم الأخلاق ويعلم محاسن الأعمال ، ويبعث على جميل الأفعال ويفتق الفطنة ويشحذ القريحة ؛ وينهى عن الأخلاق الدنيئة ويزجر عن مواقف الريب ويحض على معالي الرتب "[2].

ومع ما تحمله هذه المقولات مع سابقاتها من التأكيد على الفاعلية الاجتماعية والدور الوظيفي للشعر، وارتباطه بواقع الحياة الاجتماعية – وإن اقتصر على المنحى التعليمي الأخلاقي – إلا أنها لم تصدر في صورة نظرية مبلورة تجسد الوعي باجتماعية الأدب، " فمعظم تلك المقولات يخلو من اتجاه يؤكد ربط الفنان بمجتمعه عن طريق المشاركة في مشكلاته الاجتماعية "[3]، و" لم تبرز فكرة الربط بين الأدب بعامة والحياة إلا في العصور الحديثة ، وربما كانت أول عبارة في تاريخ النظر النقدي قد أحكمت الربط بين الأدب والحياة هي العبارة المأثورة عن الناقد والشاعر الانجليزي كولردج التي يقرر فيها

---

[1] - ينظر: طبقات فحول الشعراء – محمد بن سلام الجمحي – الموسوعة الشعرية 3 – المجمع الثقافي – أبو ظبي – 2003 – ص 21.

[2] - عن: نظرة الاغريض في نصرة القريض –ص 353.

[3] - فلسفة الالتزام في النقد الأدبي - رجاء عيد – منشاة المعارف - الإسكندرية -1988 - ص 213.

أن الأدب نقد للحياة "[1]. ومن البديهي أن عبارة نقد الحياة تشمل – حسب محمد برادة : " نقد حياة الأديب الخاصة وحياة غيره من الأفراد ، كما تشمل حياة المجتمع بل وحياة الإنسانية كلها "[2].

وكان لظهور الفلسفات الواقعية ، والتيارات النقدية المنضوية تحت لوائها دور كبير في إبراز هذه الرؤية، والتشديد على الدلالة الاجتماعية للأعمال الإبداعية والفنية من خلال إثارة عدد من المفاهيم، والقضايا التي تجسد هذه الرؤية : كمفاهيم: الالتزام، والايديولوجيا ، والانعكاس ، والصراع الطبقي ، وثورية المضمون....وغيرها من القضايا التي زجت بالشعر في معركة الحياة، وبلورت فكرة اجتماعية الأدب.

والحقيقة أن الأدب العربي لم يعرف تلك المفاهيم – كقضايا جسدت الوعي بالدور الاجتماعي للشعر– إلا مطلع القرن العشرين مع تنامي الوعي القومي، وظهور تيار النقد الواقعي، " ذلك التيار الذي يتجه إلى دراسة الأدب بوصفه إنتاجا للواقع من خلال معطيات ومفاهيم معينة جددها الفكر الماركسي الغربي "[3]. وترافق ازدهار هذا التيار النقدي مع التطورات الاجتماعية، والصراعات السياسية التي شهدها العالم العربي في أواسط هذا القرن ؛ حيث" زاد وعي الشعوب بخطورة الاستعمار ، وتفتحت عيونهم على حياة الغرب، وامتلأت نفوسهم ثورة على الأوضاع الجائرة ، وتاقت نفوسهم إلى الحرية والاستقلال...وعلموا أن واجبهم مواجهة الواقع وتحديات المستقبل "[4]. وأمام تلك الأحداث والتغيرات ، وأمام زيادة الوعي القومي " ازداد وعي الشاعر بمهمته

---

[1] - الشعر في إطار العصر الثوري – عز الدين إسماعيل – دار الحداثة – بيروت- ط2-1985 - ص8.
[2] - محمد مندور وتنظير النقد العربي – محمد برادة – دار الآداب – بيروت -1979 - ص 248.
[3] - دليل الناقد الأدبي – ميجان الرويلي، سعد البازعي - المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – المغرب - ط2- 2000م – ص370.
[4] - جدل الرومانسية والواقعية في الشعر المعاصر – حمدي الشيخ – المكتب الجامعي الحديث – بنها - 2005 - ص7.

ودوره في الحياة و أدرك وظيفة الأدب الاجتماعية والإنسانية... كما كان لا مفر لهذا الأديب من الالتزام بقضايا أمته "[1].

وأستطيع القول: إن واقع تلك المرحلة وما حفلت به من الأحداث والثورات_ منها الثورة اليمنية _ وبروز حركات التحرر الوطني ، وتطلع الجماهير العربية إلى الانعتاق من أسر هيمنة الاستعمار و ظلامية الاستبداد - كان له تأثير فاعل في بلورة وتشكيل رؤية المقالح حول طبيعة الأدب ووظيفته، وجدلية العلاقة بينه وبين المجتمع ، ولعل الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي قد لمس تأثير تلك الفترة في إبداع المقالح فعد ديوانه الأول - شكلا ومضمونا - عملا من أعمال الثورة [2] ، ذلك على صعيد الإبداع الأدبي ، أما على الصعيد النقدي فلا نغالي إذا قلنا إن إبداعه الشعري ليس إلا صورة تطبيقية وصدى للأفكار والرؤى التي آمن بها وعبر عنها في كتاباته ودراساته النقدية ؛ فمنذ بواكيره النقدية الأولى حرص المقالح على توثيق علاقة الأدب بالمجتمع، فنراه لا يعتد إلا بالشعر الذي يحمل رسالة اجتماعية وله علاقة بالجماهير، فعنده أن " الشعر الذي لا يحمل رسالة، ولا يخدم هدفا اجتماعيا- يصبح نوعا من الأصوات المجردة "[3] ، ورسالة الشعر لديه تكون أشد ارتباطا بالواقع في حال المجتمعات النامية، والتي تعاني من التخلف والظلم السياسي والاجتماعي، حتى أنه يرى أن وظيفة الشاعر في هذه المجتمعات أشبه ما تكون بوظيفة المصلح أو المعلم [4].

ورؤية المقالح لوظيفة الشعر وعلاقته بالمجتمع تنبع من تصوره لمفهوم الشعر ودور الشاعر، فالشاعر " لابد أن يكون صاحب رسالة، أما الشعر فهو نغم ومعنى،

---

[1] - جدل الرومانسية والواقعية في الشعر المعاصر – ص8.
[2] - عبد العزيز المقالح..الراهب المتبتل في حب اليمن –أحمد عبد المعطي حجازي – ضمن كتاب :إضاءات نقدية – ينظر : ص53.
[3] - الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن– ص83.
[4] - ينظر: نفسه - ص83.

وبعبارة قصيرة " هو تجارب منغمة " والتجارب لا يمكن أن تأتي من العدم، بل لابد أن تكون انعكاسا للعلاقة بين ضمير الشاعر والضمير الجمعي لأمته"[1]، ومع أن المقالح قد تجاوز هذا المفهوم في فترات لاحقة – على نحو ما سوف نتطرق إليه في مبحث لاحق- إلا أن اعتداده بالشعر لم يغادر دائرة الشعر ذي الرسالة الاجتماعية، على اعتبار أن " القصيدة تعبير عن هم حياتي وإنساني، موقف من الإنسان والحياة والثورة " [2]. ولذا ينتقد النقاد والفلاسفة الذين حاولوا تعريف الشعر على أنه نشاط لغوي لا علاقة له بهموم الناس، وبآمالهم وأحزانهم، بمشاكلهم الصغيرة والكبيرة ظنا منهم أنهم يخدمون الشعر ويعلون منزلته، وهم لا يعلمون أنهم بذلك " إنما يسيئون للشعر نفسه ويهبطون به إلى درجة الكماليات الجمالية التي تخدم طبقة معينة وظرفا معينا ويمكن الاستغناء عنه"[3].

كما يرفض في السياق ذاته النظريات والمذاهب التي تنادي بمبدأ الفن للفن والشعر الخالص" فلا وجود ما يسمى بالفن للفن أو الأديب الملتزم أو غير الملتزم"[4]، وهو ينطلق في ذلك من إيمانه الشديد بواقعية الشعر، وبأنه " ليس رجعا مثاليا أو نشاطا يتم في الفراغ، أو ينطلق من الفراغ، وإنما هو نشاط إنساني شديد الاتصال بحركة الحياة، شديد الإحساس بإيقاعها المتغير أو الراكد على السواء"[5]، فالشعر ليس تعبيرا جميلا فحسب، بل هو ذو دلالة اجتماعية أيضا تؤثر في المتلقي، وهذا يعني أن الشعر لا يتحدد بمعزل عن أثره في المجتمع، كما أن الشاعر مهما تضخمت ذاتيته فإنه كائن اجتماعي لا يستطيع أن ينفرد بحياته كما أن حياته لا تستقيم له إلا إذا توطدت الصلة بينه وبين

---

1 - الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن – ص82.
2 - ثرثرات في شتاء الأدب العربي- ص108.
3 - نفسه – ص108.
4 - قراءة في أدب اليمن المعاصر – عبد العزيز المقالح – دار العودة – بيروت – ط2 – 1984م – ص134.
5 - من البيت إلى القصيدة —ص208.

مجتمعه ، والمقالح بهذا يؤكد الدور الوظيفي للشعر، ويؤكد رفضه للشعر الذي يستند إلى الجماليات الخالصة دون أن ينطلق من موقف فكري أو قضية اجتماعية.

بيد أن الدور الاجتماعي المنوط بالشعر القيام به عند المقالح ليس هو ذلك الدور الذي لمسناه في الآداب القديمة : اليونانية والعربية – التي اختزلت وظيفة الشعر في النهوض بعمليتي التعليم والتهذيب – وليس هو الدور الذي أملته الرومانسية، حين جعلت الشعر تعبيرا عن ذات صاحبه لا يغادرها إلا إليها ؛ بل هو الدور الذي فرضه العصر وأملاه الواقع ؛ حيث غدا دور الشعر موازيا ومساويا للعصر الحاضر: بتعقيداته، وإشكالاته، وتناقضاته المختلفة.

ولما كان عصرنا الحاضر بوجه عام، وواقع اليمن على نحو خاص واقع مليء بالمآسي والأحزان والجهل والتخلف والظلم الاجتماعي، وكل أمراض العصر التي خلفتها أنظمة الحكم الشمولي – النظام الإمامي في الشمال ، والاستعمار البريطاني في الجنوب – وما اتسمت به تلك الأنظمة من استبداد وقهر، ومصادرة الحريات، وانتهاك آدمية الإنسان – كان لزاما على الشعر أن يعبر عن إنسان هذا الواقع التعيس، وأن يتبنى همومه وقضاياه ومشاكله الاجتماعية ، غير أن اجتماعية الشعر لا تتحقق عند المقالح بمجرد التعبير عن الواقع، والاكتفاء برصد وتصوير ما فيه من مآسي – كما هو الحال عليه عند الرومانسيين – بل بمقدار ما تحمله القصيدة من شحنات ثورية على أنظمة ذلك الواقع والتقاليد السائدة فيه كما يقول: " وحتى تحقق القصيدة الاجتماعية الغرض المنشود منها ، وتعبر عن الإطار الاجتماعي الذي نشأت فيه، فلابد أن تكون قصيدة ثورة بالمفهوم العام للثورة، بمعنى أن تكون موجهة ضد التقاليد والعادات والنظم الموروثة وضد ما يشوه إنسانية الإنسان ، ويبقي المجتمع أسير التخلف والمعتقدات الظالمة. والشاعر الصادق لا يعيش بمعزل عن الواقع الموضوعي والعلاقات الاجتماعية وإلا جاء شعره صورة منافية

لعصره"[1] ، فدور الشعر – إذن – كما يراه المقالح هو دور التحريض والثورة على الواقع، وهو دور لا يقل في فعاليته عن دور الثائر والمناضل المتجرد الذي لا هم له إلا تحقيق طموحات وطنه – الأرض والإنسان – في الحياة الحرة الكريمة ، فلا مجال في عمله للفردية والذاتية، ولهذا يسحب المقالح رخصة مزاولة الشعر، ويشطب صفة الشاعر من كل شاعر لا تتوافر فيه صفات الثائر والمناضل، فعنده " أن الشاعر الذي لا يتولد في نفسه الإحساس الصادق بالجماهير وبالوطن ينبغي أن يبحث له عن مهنة أخرى غير الشعر، ولتكن الزخرفة أو هندسة الديكورات. الشاعر إذن موقف فكري ونفسي نحو الوطن، وموقف فني إبداعي نحو القصيدة "[2].

إن المقالح – ومع إيمانه بأن الشعر فن وموقف : فن بما يمتلك من أدوات وتقنيات فنية تجعله ذا تأثير عظيم في النفس البشرية ، وموقف بما يضطلع به من دور في إرساء قيم العدل والخير والحرية ، وإن أي طغيان لجانب على الآخر يفقد الشعر جماليته وتأثيره؛ فتغليب الجانب الفني والاعتناء بالتكنيك الشعري على حساب الموقف والموضوع يحيل الشعر إلى عملية شكلية ولعبة لغوية لا أكثر ، كما أن إيلاء الموضوع عناية أكبر تستدعي التحلل من ضوابط الفن ومقوماته الجمالية وذلك لا يجعل من الشعر شعرا، بل يحيله إلى نوع من العمل الإنشائي ذي الطابع الخطابي التقريري – مع إيمان المقالح بذلك إلا أنه " قد بدأ – تحت تأثير استشراف الثورة ودعم مبادئها – مناصرا شعر التحريض الثوري مهما كان نصيبه من الفن الشعري "[3]، فقد كانت الثورة بالنسبة له " كالمطر، ينزل من السماء فيغسل الأرض، ويجعلها قابلة للإخصاب والإنبات....وإذا كان الإبداع – كما يقال – ممارسة الحرية ، فإن الثورة عملية إبداع للحرية. ومن خلالها، أي من خلال الثورة

---

1 - شعر العامية في اليمن – عبد العزيز المقالح – دار العودة – بيروت – د.ط. 1986م – ص293.
2 - الشعر بين الرؤيا والتشكيل – ص422.
3 - عبد العزيز المقالح وتأصيل النقد الأدبي الحديث في اليمن – ص90.

والحرية، يتم ممارسة الإبداع والابتكار"[1] ، فلم تكن الثورة فرصة للخلاص من ويلات الجهل والتخلف وصنوف القهر والجور والاستغلال فحسب ؛ بل لقد أصبحت عملية إبداع للإبداع ، فكان لابد وهذه رؤيته للثورة أن يسخر كل إمكاناته الفنية والتعبيرية في سبيل الدفاع عنها والذود عن أهدافها وقيمها النبيلة ، وبعيدا عن شعره الذي وصفت بعض دواوينه – بأنها شكل ومضمون من أعمال الثورة ، اتخذ المقالح من قضية الثورة والذود عن أهدافها معيارا نقديا يستهدي به، ويحدد في ضوئه نوعية التجارب الشعرية التي يمكن لها أن تحظى بنقده ، ففي دراسة له عن أثر ثورة سبتمبر في الآداب والفنون يضع المقالح معيارا نقديا للقصائد التي سوف يقصر عليها دراسته ، هذا المعيار يفصح عنه بقوله : " إنني لن أتوقف عند النتاجات الأدبية متوسطة القيمة، وإنما سأقصر العرض على النتاجات الرفيعة المستوى ، تلك التي يتجلى فيها تأثير الثورة "[2] ؛ فتأثير الثورة وتجلياتها في القصيدة هو معيار قبول قراءتها أو رفضها، بل إنه في هذا المعيار يضع اشتراطا مسبقا لفنية القصيدة ، فالقصيدة التي لا يتجلى فيها تأثير الثورة قصيدة متوسطة القيمة مهما كان حظها من الفن والشعر ، والقصيدة التي يتجلى فيها تأثير الثورة هي القصيدة ذات القيمة العالية والمستوى الفني الرفيع مهما كان حظها من الخطابية والتقريرية. وقراءة بسيطة في عناوين المقالات النقدية للمقالح في مرحلة ما بعد الثورة تكشف مدى سيطرة الهاجس الثوري على رؤيته النقدية ، فعناوين مثل : " ملامح الثورة في القصة اليمنية " و" ملامح الثورة في الشعر الشعبي" و" أثر الثورة في الآداب والفنون " و" ثورة سبتمبر وتأثيرها على الآداب والفنون " و" حلم الثورة في شعر الخمسينيات " و" الثائر الأحمر" و" أصداء الثورة الفرنسية "... وغيرها من العناوين التي تنزع من منزع الانشغال بالثورة، كل تلك العناوين لا تحيل إلا إلى شيء واحد هو التأكيد على التزام المقالح – وتحديدا في

1- أصوات من الزمن الجديد، دراسات في الأدب العربي المعاصر – ص105، 126.
2 - نفسه – ص105.

كتاباته النقدية الأولى – بقضية الثورة كمعيار لأدبية الأدب وتقدمية الشاعر، و مما يؤيد وجهة النظر هذه قول المقالح نفسه: " كل شاعر لا يستطيع الالتحاق بفيلق الثورة المتقدم، ولا يكون جنديا في جيشها العظيم، وحاديا لمواكبها لا يستطيع أن يكتب الشعر حتى وإن ملأ أطنانا من الورق، وسفح أطنانا من الحبر. والقصيدة التي لا تحمل هموم الإنسان ولا تتمحور حول موقف ثوري تكون عملا إنشائيا لا أكثر "[1]، فهو في هذا المقتبس لا يؤكد فقط ما ذهبنا إليه – من استناده للموقف وتحديدا الموقف من الثورة كمعيار لشعرية الشعر أو انشائيته كما هو واضح – بل إنه يذهب إلى أبعد من ذلك حين يطالب الشاعر ويلزمه بالانخراط في صفوف الثورة، والتغني بمواكبها كشرط لقبوله في مملكة الشعر، فالشعب والثورة لديه حقائق مطلقة، " وكل شعر لا ينطلق من هذه الحقائق ولا يعبر عن قضايانا المصيرية يظل خارج التاريخ وخارج الشعر مهما ارتقت به جمالياته "[2].

ولكي يحقق الشعر الدور الثوري المسند إليه ، وينهض بعبء الإيقاظ والتحريض، وبلورة وعي جماهيري يتمثل أهداف الثورة ومبادئها ، ويتطلع إلى الحرية والاستقلال والمستقبل الأفضل، كان لابد أن تتسع مساحة تأثيره وتمتد في أوساط الجماهير وتصل إلى كل شرائح المجتمع : العامل في مصنعه، والفلاح في أرضه، والطالب في مدرسته، والمرأة في بيتها، والجندي في موقعه...الخ.

ولما كانت أغلب هذه الفئات الاجتماعية لا تجيد القراءة والكتابة، فضلا عن انتشار الأمية والجهل عند بعضها الآخر، فقد اقتضى ذلك الدعوة إلى التخفيف من جماليات الشعر في مقابل شحن المضمون بالمبادئ الثورية، ويرى الدكتور رياض القرشي أن " أشد الآراء إلغاء للفن في مقابل المضمون قد ظهرت أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات ، انعكاسا للواقع السياسي والاجتماعي وللظروف التي أحاطت بالثورتين سنة

---

1 - من البيت إلى القصيدة– ص 168.
2 - من أغوار الخفاء إلى مشارف التجلي-- ص 269.

1962 في الشمال و1963 في الجنوب...وقد انسحب تعظيم المضمون إلى كتابات المقالح في بداية مرحلة السبعينيات "[1] ، وهي المرحلة التي يصفها المقالح بـ" مرحلة صياغة الشعارات الوطنية والتبشير بالعدل الاجتماعي، ومرحلة استهلاك اللغة واستنزافها في الحض على القيم الثورية "[2]، وقبل الخوض في هذه القضية ينبغي الإشارة إلى أمرين:

الأول: أن الدعوة للتخفيف من الفن في مقابل المضمون أو الموقف الفكري لم تتخذ مسارا واحدا – عند المقالح – يتسم بالثبات والاستقرار شأنها شأن كثير من القضايا التي كان يثيرها في مرحلة ما ثم يعرض لها بالنقد والتعديل والمراجعة في مرحلة تالية.

الثاني : يلاحظ أن ثمة علاقة لهذه الدعوة بالرؤية النقدية لدور الأدب ووظيفته، فالأدب المعول عليه تغيير الواقع، وتثوير الجماهير، والتعبير عن قضايا الناس والمجتمع يميل إلى البساطة والوضوح والتخفيف من تقنيات الفن في مقابل إبراز الموقف، في الوقت الذي يميل الأدب المكتوب لذات الفن إلى الاعتناء بالتكنيك، ويغلب عليه الإبهام والغموض. وعليه فإن إعطاء المقالح أولوية للمضمون على حساب الفن ما هو إلا انعكاس لرؤيته النقدية المتأثرة بفعل المتغيرات السياسية والاجتماعية في تلك الفترة.

وبما أن تلك الوظيفة بالدرجة الأولى هي الوظيفة الاجتماعية من خلال قيام الشعر بدور التحريض والتثوير والتنوير – كان لابد من البحث عن الخصائص التي تحقق للشعر ذلك الدور فتم البحث في : علاقة الشعر بالجمهور، والمستوى الفني الذي يحقق للقصيدة نوعا من التواصل، وفي هذا السياق يؤكد المقالح أن " الشعر فن له علاقة بالجماهير ، وهو كلمات تكتب لكي يرددها الفلاح في الحقل، والعامل في المصنع"[3] ولكي تتحقق هذه العلاقة ويغدو الشعر أغنية الفلاح في حقله والعامل في مصنعه، فإن ذلك

---

[1] - النقد الأدبي الحديث في اليمن : النشأة والتطور – رياض القرشي – مكتبة الجيل الجديد – صنعاء –1989م – ينظر: ص220،223.
[2] - ثلاثيات نقدية – ص79.
[3] - قراءة في أدب اليمن المعاصر – ينظر: ص – 20.

يتطلب من الشاعر أن يكون الأداة التي يعبر المجتمع عن نفسه من خلالها، وأن يغدو مضمون إبداعه جزءا من السياق الاجتماعي نتيجة للتفاعل بينه وبين الظواهر الاجتماعية والحياتية لجمهوره، فالشاعر الحقيقي كما يرى المقالح " لا يمثل ذاته وحدها، وإنما يمثل ذاته والآخرين عبر مجموعة من القصائد ذات الضمير الجمعي"[1] ، وعلاقة الشاعر بجمهوره هي علاقة اتصال لا انفصال " فالشاعر هو الجمهور وبتعبير حسابي الشعر زايد الجمهور يساوي الشاعر الحقيقي "[2]. ولما كان جمهور الشاعر في تلك الفترة هم مجموع الشرائح الاجتماعية التي تشكل الشعب، فإن الخطاب الشعري الموجه إليهم لابد أن يكون سهلا وواضحا وبسيطا، ومراعيا لمستواهم الثقافي والفكري، وذائقتهم الفنية كما يذهب إلى ذلك المقالح بقوله : " الشعر الذي يراد أن يتوجه مباشرة إلى الشعب لابد أن يكون بسيط الأسلوب سهل التناول على أن لا يفقد أي طرف أو عنصر من أطرافه وعناصره الفنية"[3]، ولأن الشعر في مفهومه العام – كما هو معلوم – تعامل خاص مع اللغة ، وما يتولد عنها من معان وصور، فإن مسالة الوضوح والبساطة لا تتحقق في الشعر ما لم تكن المغامرة اللغوية في قاموس الشاعر الثوري محسوبة لصالح قضيته، وبالتالي لا ننتظر كما يقول المقالح: " ولا ينبغي أن ننتظر من شاعر جماهير ، مهمته أولا وأخيرا نقل مشاعر الشعب وترجمتها إلى معان وإيقاعات مألوفة ، أن يرحل بنا بعيدا إلى آفاق الشعرية كما يريدها شعراء يعيشون حياة مستقرة خالية إلا من الإبداع واصطياد الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة "[4]، أي أن جماليات اللغة تكمن في قدرتها على التوصيل، ونقل المشاعر، وترجمتها إلى معان مألوفة، وقد قاده ذلك إلى أمرين :

---

[1] - صدمة الحجارة دراسة في قصيدة الانتفاضة – عبد العزيز المقالح – دار الآداب – بيروت لبنان – 1992م – ص 73.

[2] - قراءات في الأدب والفن – عبد العزيز المقالح – وزارة الإعلام والثقافة – صنعاء اليمن – 1979م – ص65.

[3] - من البيت إلى القصيدة – ص73.

[4] - من أغوار الخفاء إلى مشارف التجلي – ص258.

الأول : محاربة الغموض والإبهام ورفض " الشعر الذي يفقد قدرته على التوصيل بسبب الإبهام أو بسبب اقتناع صاحبه بأن الشعر ينبغي أن يكون هكذا غير مفهوم وغير قابل للتوصيل فإن ذلك يعبر عن عجز الشاعر وليس لأن الشعر قد أصبح خارج عملية الإيصال والإيضاح "[1].

الثاني : العناية بالأدب الشعبي لأنه " يقوم بما يعجز عنه الأدب الفصيح ولاسيما إبان فترات التحريض على الثورة، ومقاومة قوى الاستلاب "[2] ، ولأن الأديب يقاتل بالكلمات كما كتب المناضل (هوشي منه) " فإن الكلمة العامية أصدق في القتال، وميدانها أوسع الميادين وخاصة إذا تسلح بها المناضلون الحقيقيون... كما أن اللغة العامية نفسها فيها خاصية مميزة ، تجعلها ملتقى المجتمع على اختلاف ثقافته وطبقاته "[3]. ولعل تلك الخاصية التي تتمتع بها العامية – حسب المقالح – تكمن في قدرتها التوصيلية على نحو ما يفهم من تأييده للرأي المطالب بإلغاء الحاجز القائم بين الأدب الفصيح، والأدب الشعبي حتى يغدو حسب رأيه: " ما يكتبه الأديب ملكا لكل الجمهور لا لفئة دون غيرها من الفئات، أو طبقة من دون سائر الطبقات ، وهذا ما ينبغي أن نسعى إليه نحن في هذا الوطن"[4]، وتتضح أبعاد الخاصية التوصيلية للغة العامية عنده من خلال مقارنته بين الموضوعات التي برع فيها شاعر الفصحى وشاعر العامية، إذ يرى " أن الموضوعات التي برع فيها شاعر العامية هي نفسها الموضوعات التي برع في الحديث عنها شاعر الفصحى مع اختلاف درجة التوصيل، فالأول يستطيع أن يصل بتجربته الشعرية بسهولة إلى الخاصة والعامة حتى وان كانت هذه التجربة في غاية الخصوصية والذاتية في حين يظل

---

1 - قراءات في الأدب والفن – ينظر: ص95.
2 - عبد العزيز المقالح وتأصيل النقد الأدبي الحديث في اليمن– ص97.
3 - شعر العامية في اليمن – ص 287،293.
4 - نفسه – ص347.

الآخر محصور الفهم في فئة أو طبقة معينة من الناس حتى وإن كانت تجربته الشعرية شعبية المضامين جماهيرية المواقف "[1].

لقد رفع المقالح شعار" الوطن أولا والفن ثانيا " ؛ وهو الشعار الذي سبق للرعيل الأول من الشعراء الثوار أمثال الزبيري والموشكي أن رفعوه ؛ ومادامت القصيدة العامية– مع ما عليها من مآخذ – تمتلك القدرة على تحقيق هذا الشعار ، وتصل بمضامينها الثورية إلى الجماهير العريضة فلا يهم ما قد يؤخذ عليها.

إن المتتبع لفكر المقالح النقدي يلاحظ أنه – وهو من أكبر دعاة التجديد في عمود الشعر وأوزانه – لم يعتمد الصيغة التوفيقية بين أشكال الشعر المختلفة إلا في خضم انشغاله بالمضمون الثوري للقصيدة، فما دامت القصيدة ذات محتوى ثوري فلا يهم في أي شكل جاءت ، وإذا ارتبط الشعر بقضية – كما يقول – : " فلا يهم أن يكون عموديا مقفى موزونا أو مرسلا ، المهم أن يكون مشحونا بقضية ومعبرا عن موقف، وعامرا بالمحتوى المهيج المثير "[2]. ومن هذه الزاوية يرى المقالح أن القصيدة الجديدة التي ولدت كثورة في الشكل والمضمون " لم تكتسب صفتها الثورية من تحطيمها للإطار التقليدي للشعر العربي الذي يكاد يكون الظاهرة البارزة في حركة الشعر الجديد، ولا من تخليها – أي القصيدة الجديدة – عن النبرة الصارخة وارتفاع الجرس الموسيقي، ولكنها اكتسبت تلك الصفة من ثورية المضمون ومن تمثلها الكامل لوظيفة الشعر الاجتماعية "[3] فالمهم لدى المقالح – في تلك الفترة – هو المضمون مهما كان حظ الشعر من الفن " فهذا هو الشعر المطلوب الآن وقبل الآن وبعد الآن حتى تتخلص البلاد تماما من أعدائها القدامى والجدد، وتحتل مكانها الطبيعي تحت الشمس وبين شعوب الأرض "[4]. وتركيز المقالح على المضمون الثوري

---

[1] - شعر العامية في اليمن – ص347.
[2] - شعراء من اليمن– ص24.
[3] - الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن – ص204.
[4] - الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن – ص 314.

ودعوته للتخفيف من ذاتية الشاعر ، وإفساح حيز أكبر للموقف الفكري في إطار القصيدة لم تتوقف عند حدود اهتمامه بقضية الثورة اليمنية، بل انسحبت إلى اهتمامه بالقضايا القومية والإنسانية باعتبارها قضايا ذات بعد جماهيري تتلاقى في اهتمامها بالحرية، والعدل والمساواة، والتحرر من الاستعمار– مع قضايا الثورة مع فارق في مساحة الاهتمام، ففي دراسته للبعد الإنساني في قصيدة الشاعر سليمان العيسى القومية يرى المقالح " إن أهم ميزة للشاعر القومي، أنه لا يعيش وحده داخل نصه الشعري، الأمة بكاملها تعيش داخل النص، وكلما نجح الشاعر القومي في إخفاء ذاته زاد في استيعاب أمته في القصيدة وفي إظهار ما تكابده من الألم وما يكتنزه صدرها من أحلام...وضآلة الحيز الذي تحتله ذات الشاعر في هذه القصيدة يعوضه هذا الحضور الجماهيري الإنساني الواسع الذي لا يخفف من عزلة الذات وحسب بل يجعلها كائنا موجودا في الآخرين ومع الآخرين، تشاركهم الألم والفرح، والانتصار والانكسار، كما يجعلها تعلو بخصوصيتها نحو أفق أوسع. ومن هنا يأتي حرص الشاعر القومي على انتقاء مفرداته من القاموس الجمعي، ونلمس شغفه بكلمات يطغى عليها هدير الجموع وضجيج الساحات.. والشعر القومي في حقيقته وفي معانيه الأثيرة ما هو إلا شعر سياسي من المستوى الرفيع، وهو يدق بعنف أبواب مفوضي الاحتلال وبالكلمات التي يدق بها أبواب قصور الطغاة دعاة التجزئة الإقليمية والطائفية"[1] ومما سبق نلاحظ أن معايير نجاح الشاعر القومي تكمن من الناحية الموضوعية في تمثله لقضايا الأمة والتعبير عنها فنيا بانتقاء مفردات من القاموس الجمعي يغلب عليها هدير الجموع وضجيج الساحات ، وهي تقريبا معايير نجاح الشاعر الثوري ،كما يشبه الدور الوظيفي للشعر القومي الدور الوظيفي للشعر الثوري.

---

[1] - نقوش مأربية دراسات في الإبداع والنقد الأدبي – عبد العزيز المقالح – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت – ط1– 2004م – ص 31.

ونخلص من ذلك إلى أن على الشعر الذي يتبنى قضايا كبرى ، و يسعى لإحداث تغيير مباشر في الجماهير – أن يخفف من جمالياته سواء أكانت تلك القضايا ذات بعد وطني محلي، أم قومي، أم إنساني ، وهو ما يؤكده المقالح بقوله : " لقد مرت الأمة العربية – وما تزال تمر – بمنعطفات حادة وشائكة كان على الشعر خلالها أن يخفف من جمالياته وأن يخفف الشعراء من ذواتهم ليكتبوا قصائد ذات فعل مباشر في المواطنين يقرؤون معها ملامح أمتهم وصور واقعهم، قصائد تضع قلوبهم قبل أيديهم على أبعاد الضغوط المعنوية والمادية التي يتعرض لها الوطن الكبير"[1].

ولا يعني ما سبق الإشارة إليه من اهتمام المقالح بالمضمون والموقف الفكري أنه من دعاة الأدب الدعائي ، أولئك الذين أحالوا الشعر إلى مجموعة من الخطب السياسية والشعارات الثورية، وقتلوا فيه كل خصائص الفن ومقومات الإبداع، كما أن دعوته للتخفيف من جماليات الفن لا تعني بحال من الأحوال إعفاء الشعر من خصائصه الأساسية، ومقوماته الفنية، وهي دعوة لا تعني أكثر من محاولة لإنزال الشعر إلى حظيرة الواقع والزج به في معركة الحياة، بعد أن كان محلقا في الفضاء بفعل الخيال الرومانسي، ورفضه للخطابية والمباشرة في الأدب لا تقل عن رفضه لمبدأ الفن للفن والأدب الخالص.

وإذا كانت عنايته بالموضوع قد تبلورت تحت تأثير استشراف الثورة ودعم مبادئها ، فقد كان لنجاح الثورة، وبزوغ نجم اليمن الجديد، وسريان روح التجديد في الفكر والأدب – دور في تحول المقالح إلى التأكيد على أهمية العنصر الجمالي في الأدب، والنزوح صوب التوفيق بينه وبين الموقف الفكري على اعتبار أن الرؤية الفنية أساس للرؤية الموضوعية، كما أن تناول الموقف الفكري فنيا هو ما يعطيه شعريته ؛ فالشعر لا يقاس بموضوعه العام أو الخاص وإنما يقاس بفنيته، ولهذا لم تعد الوظيفة الاجتماعية –

[1] - نقوش مأربية دراسات في الإبداع والنقد الأدبي – ص 31.

عند المقالح – غاية في ذاتها متى تحققت بمضمون ثوري في القصيدة تحقق الشعر، بل غدت رهينة للعناصر الفنية والخصائص الجمالية الأخرى " فالوظيفة الاجتماعية والسياسية للقصيدة... تنبع من الوظيفة الفنية والجمالية ولا يمكن الفصل بين الوظيفتين، بين الشكل والمضمون. وليس هناك في رأيي عمل جيد على المستوى الفني ورديء على المستوى الموضوعي "[1]، كما أصبح نجاح المضمون متوقف على قوة التعبير عنه " فالمضمون وحده لا يكفي ؛ فهو لا يمثل سوى عنصر واحد من عناصر التجديد، صحيح أنه العنصر الأهم أو العنصر الأساس، ولكن نجاحه يعتمد على نجاح العناصر الجمالية وتطورها، تلك العناصر التي تكمن طاقتها في اللغة والموسيقى والشكل وفي جدلية التركيب "[2]. وهو ينطلق في ذلك من اعتبار أن " العمل الفني عندما يتجرد من سماته الفنية لا يكون أدبا. ولا يبقى منه للحياة شيء والشاعر الحقيقي – قبل أن يعبر عن فكرة ما أو رؤية ما – عليه أولا أن يمتلك القدرة على الإبداع وعلى التعبير الفني الرفيع، والشاعر المناضل هو شاعر أولا، وإذا فقد صفة الشاعر لا تستطيع الصفة الأخرى أن تمنحه هذه الصفة العظيمة ، فالشاعر موقف فكري ونفسي نحو الوطن ، وموقف فني وإبداعي نحو القصيدة"[3]. ووفقا لهذه الرؤية التي تجمع بين الفن والموقف يقسم المقالح الشعراء إلى ثلاث أنواع هم:" 1- شعراء الحساسية المفكرة ، 2- شعراء الحساسية الشاعرة. 3- شعراء الحساسية المفكرة و الشاعرة معا ، والشاعر الذي يمتلك الحساسية الأخيرة هو – في نظري أعظم الشعراء لأن شخصية المفكر فيه لا تقتل شخصية الشاعر... وذلك لأن الشاعر من هذا الطراز لا يستسلم لتهويمات الخيال وحده فينقطع عن الواقع بمعطياته الخصبة ودلالاته الإنسانية أو يسقط في تفاصيل هذه الوقائع ودلالاتها المباشرة، ولكنه

---

[1] - ثرثرات في شتاء الأدب العربي– ص 19.
[2] - تلاقي الأطراف قراءة أولى في نماذج من أدب المغرب العربي الكبير– عبد العزيز المقالح – دار التنوير للطباعة والنشر – بيروت – 1987م – ص200.
[3] - ينظر: عبد العزيز المقالح وتأصيل النقد الأدبي الحديث في اليمن– ص90.

يجمع بين الشعر والفكر، بين الفن والمعنى في جدلية فنية بارعة تجعل من الشعر شعرا ومن الشاعر شاعرا"[1]. وكما أعاد النظر في خصائص الشعر ومؤهلات الشاعر فقد أعاد النظر في جمهور الشاعر بما يتوافق والمستوى الفني لهذه الرؤية، فبعد أن كان نجاح الشاعر يتوقف على الوصول إلى الجماهير العريضة من الفلاحين والعمال ؛ لأن الأدب" كلمات تكتب لكي يرددها الفلاح في الحقل، والعامل في المصنع"[2]– عمد المقالح إلى تقليص هذا الجمهور العريض وصارت " الفئة القارئة من الشعب والواعية منه هي التي ينبغي أن يصل إليها الأديب حتى تسهم معه في توسيع دائرة المتلقين ويتزايد مع الزمن عدد القراء ويصل الأدب بأشكاله المختلفة إلى وعي الجماهير"[3] وتقليص جمهور الشاعر وحصره في الفئة القارئة من الشعب هي – لاشك– دعوة للشاعر للارتقاء بفنه، والابتعاد عن أساليب الخطابية والتقريرية، فلم تعد السهولة والوضوح مقنعة للجمهور ، وملبية للرغبات الفنية كما يقول :" فقد ظهرت دراسات جادة أثبتت أن الجمهور يزهد عن الشعر السهل ويعتبره احتقارا لعقليته كما يفعل الطفل عندما يستنكر حديث الكبار إليه بلهجته الطفولية المتكسرة"[4]، وعلى ذلك لا يرى المقالح في الغموض سببا لإضعاف الاتصال بين الشاعر وجمهوره وإنما مرد ذلك إلى جهل المتلقي وتخلفه ، بل إنه يعد الغموض " وسيلة للارتفاع بالمستوى الثقافي والفكري للقارئ... و يطالب الشاعر أن يكتب شعرا راقي المستوى، يساعد على ارتقاء الأذواق وانتشالها من الحضيض الذهني والثقافي "[5] ،وهو يفرق بين الغموض والإبهام " بين القصيدة الصادرة عن الانفعال المعقد المرهف، والقصيدة الصادرة عن العجز في الإيصال والقائمة على العبث بالألفاظ... فالغموض " يأتي من

---

[1] - عبد العزيز المقالح وتأصيل النقد الأدبي الحديث في اليمن – ص159.
[2] - قراءة في أدب اليمن المعاصر – ينظر: ص – 20.
[3] - نفسه – ص19.
[4] - ثرثرات في شتاء الأدب العربي – ص20.
[5] - أصوات من الزمن الجديد ، دراسات في الأدب العربي المعاصر – ينظر: ص15.

امتلاء النفس بالمشاعر، والإبهام يأتي من خلو الرأس من الأفكار " [1]، والغموض الذي يطالب به المقالح هو " الغموض الواضح والذي لولاه في القصيدة الجاهلية وفي شعر أبي تمام وفي جانب من شعر المتنبي ما عاش ذلك الشعر محاطا بهالة من الإعجاب والتجديد"[2]، على أن اعتبار الغموض شرطا من شروط الشعر قد أثار عددا من الأسئلة التي تتعلق بوظيفته، ودوره في التعبير عن قضايا المجتمع والحياة، فإذا كان الغموض شرطا من شروط الشعر! فكيف نطالب الشاعر بأن يكتب شعرا واضحا يصل إلى فهم الجمهور ويتناغم مع قضايا الإنسانية ؟ يرى المقالح " أن الإجابة على هذا السؤال يمكن أن تكون شرطا من شروط الشعر.. وأن الشاعر الذي يمتلك الموهبة ويمتلك الثقافة والأداة الفنية يستطيع أن يكتب شعرا جميلا فيه غموض الفن ووضوح الرسالة "[3] على أن اشتراط الثقافة للشاعر بجانب موهبته لا يحل أزمة التوصيل بين الشاعر والجمهور بقدر ما يزيدها اتساعا ؛ إذ كلما زادت ثقافة الشاعر، واتسعت رؤيته، وارتقى في مدارات الفن، زادت أساليبه تعقيدا وإغراقا في الفن ، وازدادت استغلاقا وصعوبة على فهم الجمهور، وبالتالي وحتى تتحقق عملية الاتصال بين الشاعر والجمهور وفق هذا المستوى الفني للشعر يضع المقالح اشتراطات جديدة لجمهور الشاعر تختلف عن تلك التي عرفناها في بداية مرحلة التحول ، وصار مفهوم الجمهور عنده " ليس ذلك الذي يعرف القراءة والكتابة، وإنما هو ذلك المثقف الذي حصل على قدر من المعلومات الأدبية والفنية تؤهله للتفريق بين الأنواع الأدبية وتجعله قادرا على تذوق الشعر وبقية الفنون الأخرى "[4].

---

1 - أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل – ص33، وينظر: النقد الأدبي الحديث في اليمن – ص228.
2 - أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل – ينظر: ص34.
3 - نفسه – ص34.
4 -أزمة القصيدة العربية – ص11.

الالـــتزام :

يستدعي الحديث عن الأدب ودوره في المجتمع – بالضرورة – الحديث عن الالتزام باعتباره أحد المفاهيم التي ارتبطت باجتماعية الأدب، واستطاع أن يفرض نفسه– بمنتهى القوة – في الساحة الثقافية العربية ابتداء من أواسط الخمسينيات بفضل تبني مجلة الآداب البيروتية له، قبل أن يكون كتاب: ما الأدب لـ" سارتر" المنبع الأساسي له.

والباحث غير معني – هنا– بتتبع التفاصيل الدقيقة لنشوء هذا المفهوم، والأطر الفلسفية التي تمخض عنها، والتيارات النقدية والفكرية والإيديولوجية التي استحدثها، والمعارك والخصومات التي أثارها، والقيم الفنية والرؤى النقدية التي أضافها إلى الأدب أو أسقطها منه ، كما أن الباحث غير معني كذلك بتتبع الصور والمعاني المختلفة لمفهوم الالتزام عند هذا التيار أو ذاك، وسيكتفي بإشارات عامة يدلف من خلالها إلى تجربة المقالح النقدية واستقصاء رؤاه لمفهوم الالتزام كقيمة فنية وموضوعية تتشكل فيها و بها التجربة الإبداعية.

يراد بالتزام الشاعر " وجوب مشاركته بالفكر والشعور والفن في قضايا قومه الوطنية والإنسانية، وفيما يعانون من آلام وما يبنون من آمال ، فليس له مثلا أن يستغرق في التأمل في الجمال الخالد والخير المحض على حين يعاني وطنه ذل الاحتلال أو عناء الطغيان، وليس له أن يسترسل في خيالاته ومشاعره الفردية، على حين وطنه من حوله أو طبقته الاجتماعية في وطنه، تجاهد في سبيل آمال مشتركة "[1]،وهذا يعني: " أن الكاتب ينبثق تفكيره وفنه عن نظرية معينة في المجتمع" [2]، ويرى عدد من دارسي النقد والأدب أن الدعوة إلى الالتزام قد " ظهرت في فرنسا بتأثير الواقعية الجديدة عام 1935م، وكانت في تفاصيلها صدى مباشرا لأراء "مايكوفسكي " الذي دعا إلى أن الشرط الأساسي لنتاج

---

[1] - النقد الأدبي الحديث – محمد غنيمي هلال – دار الثقافة – بيروت – 1973– ص456.
[2] - شعرنا الحديث إلى أين – غالي شكري – دار الآفاق الجديدة – بيروت – ط2– 1978– ص162.

الشاعر " هو ظهور مسالة من مسائل المجتمع لا يتصور حلها إلا بإسهام الشعر " [1]. وقد تبنى الدعوة إلى الالتزام في الأدب مذهبان معاصران هما : الواقعية الاشتراكية، والوجودية، مع اختلافهما في الرؤية لمعنى وأسس الالتزام : فالالتزام لدى سارتر – زعيم الفلسفة الوجودية والمنظر الأول للالتزام – " فردي يوجد ذاتيا وينتهي ذاتيا بخلاف الواقعيين ؛ والسبب هو نقطة البدء في الفكر نفسه، فالفلسفة الاشتراكية تعتبر الفرد تحت سيطرة الواقع ومنه يأخذ أحاسيسه ومعتقداته وأفكاره وأنه يتغير تبعا لما يطرأ على هذا الواقع من تغيير يساهم هو في قدر منه، أما الوجودية فتجعل نقطة بدئها الذات، وإن تصرف هذه الذات تصرف ذاتي تكيف مشيئتها بإرادتها الخاصة "[2] ، وترى الواقعية الاشتراكية – بهذا الخصوص– " وجوب التزام الشاعر شأنه في ذلك شأن الناثر " [3]، أما الوجودية " فقد استثنى سارتر فن الشعر من الالتزام كما استثنى فنون الرسم، والنحت والموسيقى، لأن صورها الفنية غير صالحة للالتزام في ذاتها "[4].

وقد نشأت فكرة الالتزام في الأدب العربي " نتيجة الاحتكاك الثقافي ، ونتيجة لأثره على المفكرين والنقاد "[5]، إذ كان من الطبيعي ونحن نعيش العصر الحديث : عصر النوافذ الفكرية المفتوحة، وإلغاء المسافات والحواجز والسدود بين الثقافات المختلفة – أن يتأثر الفكر العربي بصفة عامة، والشعر بصفة خاصة بثقافة العصر، وبالمذاهب الاجتماعية والفكرية السائدة، وقد ارتبطت فكرة الالتزام بظهور الدعوة للاتجاه الواقعي في الشعر العربي حوالي منتصف القرن العشرين " وهو العصر الذي تطلب من المجتمع العربي وهو يخوض معركة التحرير الوطني والاجتماعي، أن يرى الأدب والفن أو العلم لا من حيث

---

[1] - النقد الأدبي الحديث – ص 458.
[2] - فلسفة الالتزام في النقد الأدبي – ص155.
[3] - النقد الأدبي الحديث – ص456.
[4] - حوار مع قضايا الشعر المعاصر – سعد دعبيس – دار الفكر العربي – القاهرة – 1985– ص 110.
[5] - فلسفة الالتزام في النقد الأدبي– ص217.

كونه نشاطا فرديا محضا، بل من حيث هو نشاط اجتماعي إنساني ينبع من الفرد بوصفه كائنا اجتماعيا يمارس الحياة الجماعية "[1] ، ولعل واقع المجتمع العربي في تلك المرحلة ، وما حفل به من الوقائع والأحداث والثورات، أهم ما مكن لظهور فكرة الالتزام وبروز التطرف في الدعوة إليها في الأدب العربي، حيث أصبحت " جماهير عديدة من البشر لا تقنع من الأدب بالمتعة الجمالية... بل تطلب منه عملا ايجابيا، وإيثارا وتضحية بالذات في سبيل الغير من ملايين الناس الغارقين في محن الحياة ومشقاتها... والأدب الملتزم في الوقت الحاضر هو الأدب الذي يحارب الذاتية والانعزالية والهرب، ويدعو الأديب إلى أن يواجه مشاكل عصره ومحن الناس من حوله، لا يسجلها أو يعرضها فحسب بل يلتزم إزاءها برأي، ويتحمل مسئولية هذا الرأي أمام الجميع، مهما عرضته تلك المسئولية إلى الأخطار أو أنزلت به من مشقات "[2] .

ويلحظ أحد الدارسين وجود ثلاثة تيارات فكرية ونقدية وقفت وراء دعوة الالتزام في الأدب العربي هي :" المسار اليساري، ويقصد به النقد المتأثر بالفلسفة التي تدين بالواقعية الاشتراكية، والمسار المتأثر بدافع التقليل من قيمة الأدب العربي في تاريخه الطويل تحت شعار دعوى الالتزام ، والمسار المعتدل الذي يؤمن بالالتزام بدون دوافع خارجة عن ذات الناقد وإخلاصه للفكرة "[3]. ورغم التباين والاختلاف في التصورات والخلفيات الفكرية لهذه التيارات إلا أنها جميعا انطلقت في مفهومها للالتزام من نقطة التعبير عن قضايا العصر ، واحتضان هموم المجتمع ، والمشاركة الوجدانية في حلها باعتبار ذلك أهم معايير واقعية الأدب ودليل عصريته، وفي هذا السياق تأتي دعوة المقالح للالتزام

---

[1] - دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي– حسين مروة – مكتبة المعارف – القاهرة – 1965– ص93.
[2] - الأدب ومذاهبه – محمد مندور – دار نهضة مصر للطبع والنشر – القاهرة–ط2 – د ت – ص 173.
[3] - فلسفة الالتزام في النقد الأدبي – ص221.

كصدى لتجليات المذهب الواقعي الذي أكد وأرسى دعائم واقعية الأدب ، وكان دليل المقالح في بعض دراساته المتحمسة للمشروع الثوري في فترة السبعينيات[1].

وإذا كان الالتزام في مفهومه العام يعني : مشاركة الأديب قضايا أمته ، والتعبير عنها، فإنه لدى المقالح قديم قدم الأدب ذاته وليس وليد العصر الحديث كما يقول : " والالتزام في الأدب العربي بمعناه الواسع موجود منذ وجود الشعر بل منذ وجدت الكلمة منظومة كانت أو منثورة ، فالشاعر الجاهلي المدافع عن عرض القبيلة ومحارمها الرافع صوتها عاليا في المجالس والمنتديات والناطق باسمها، والمسجل لمواقف شجعانها وحكمائها ما هو إلا شاعر ملتزم بشكل من الأشكال.. وجاء الإسلام فأكد على مبدأ الالتزام الأدبي والأخلاقي، ورفع من شان الكلمة وفتح أمام الشاعر أبواب الالتزام نحو الجماعة بدلا من الأفراد ونحو الأمة بدلا من القبيلة، ونحو الإنسان بعامة بدلا من الأخ أو القريب، وإذا كان حبل الالتزام قد اضطرب في بعض العصور وحدثت تجاوزات من قبل بعض الشعراء المتكسبين الذين جعلوا من الكلمة سلعة، ومن الشعر وسيلة لاكتساب الثراء والجاه.. فإن هذا شذوذ عارض واستثناء خارج عن القاعدة ...ذلك لأن الكلمة فعل إرادي يسبقه – حتى في حالة الشعر– قدر عميق من التفكير والاستبطان الوجداني"[2].وواضح هنا أن مفهومه للالتزام لا يستند إلى أي من الخلفيات الفلسفية أو الأيديولوجية للالتزام بمفهومه الحديث بقدر استناده إلى مفهوم واقعية الأدب الذي اشرنا إليه في بداية المبحث وخلاصته : أن الأدب ظاهرة اجتماعية شأنها شأن الظواهر التي تتأثر بالمجتمع وتؤثر فيه، وليس عالما وهميا أو خياليا غير خاضع لظروف عصره وبيئته، وبالتالي فإن التزام الأديب تجاه مجتمعه هو التزام نابع من حريته وموقفه تجاه نفسه وليس

---

[1] - صرح المقالح بالتزامه بالمنهج الواقعي في مقدمة كتابه قراءة في أدب اليمن المعاصر بالقول : " وازعم ان قراءاتي كلها تتم تحت مصباح المنهج الواقعي " ص 8.

[2] - قراءات في الأدب والفن – ص91،93

من أي فروض أو أحكام مسبقة، وذلك ما يفسر استشهاد المقالح بأبي العلاء المعري – المعروف بانطوائيته وعزلته – على احتفاء الشعر القديم بالالتزام كما يقول: " كان أبو العلاء المعري أكثر شعراؤنا القدامى احتفاء بالالتزام وخضوعا له.. وكان التزامه واسعا لا يقف عند حد فهو يلتزم بيته ، ويلتزم نوعا مبالغا فيه من التقفية الشعرية، وهو يلتزم موقفا إنسانيا لا يستطيع له تغييرا أو تبديلا"[1] ، ويستدل المقالح بالالتزام الفني والفكري لأبي العلاء بقوله شعرا :

يَرتَجِي النَاسُ أَن يَقومَ إِمامٌ ناطِقٌ في الكَتيبَةِ الخَرساءِ

كَذَبَ الظَنُّ لا إِمامَ سِوى الـ عَقلِ مُشيراً في صُبحِهِ وَالمَساءِ

فَإِذا ما أَطَعتَهُ جَلَبَ الـ رَحمَةَ عِندَ المَسيرِ وَالإِرساءِ

فَانفَرِد مااِستَطَعتَ فَالقائِلُ الصا دِقُ يُضحي ثِقَلاً عَلى الجُلَساءِ[2]

أما التزام المعري نحو المجتمع – حسب المقالح – فقد كان مزيجا من الحب للبشر والزهد في مخططاتهم، كان التزاما يتراوح بين الرفض والإشفاق، وكانت ثورته الناقمة على الثقافة والجهل لا يعادلها إلا عطفه على الأغبياء والسذج وضحايا الظروف الاجتماعية والسياسية [3] وهكذا يظهر المعري – وفق هذا المفهوم الأولي للالتزام – شاعرا صارما في التزامه وتصبح الرومانسية – الباكية – تيارا ملتزما " فقد كانت بدموعها السخينة وآهاتها اللاهثة دليل على الغبن والفجيعة التي عانى منها الإنسان العربي في ظل الاستعمار والظلم والتجزئة "[4]، والالتزام بهذا المفهوم – كما أسلفنا – عام ينبع من ذات الأديب وتنتهي إليه نفسه دون وعي أو قصد مسبق على عكس المفهوم الحديث الذي يقوم على القصد والإلزام للشاعر على الارتباط بقضايا الناس في مجتمعه ، ويوجب على الفن كما يقول

---

1 - قراءات في الأدب والفن – ينظر: ص 92 .
2 - ينظر:ديوان المعري - الموسوعة الشعرية3 – المجمع الثقافي – أبو ظبي- 2003.
3 - قراءات في الأدب والفن – ينظر: ص 92، 93.
4 - نفسه – ص93.

بعضهم:" أن يضرب بجذوره عميقا بين أوسع جماهير الشعب"[1]، أو كما يقول المقالح : " أصبحت علاقة الكاتب بمجتمعه قضية لا تحتمل الجدل ، فلكل شاعر أو كاتب وظيفة اجتماعية معينة ينبغي أن يؤديها حتى لا يكون أدبه وقفا على الخاصة ومجرد ألفاظ غير ذات معنى تخرج من اللسان لتصطدم في الجدار"[2]، ولذا لا يلبث المقالح حتى يتجاوز هذا المعنى العام، ويضعنا في قلب جوهر الالتزام بطرق قضايا تتعلق بواقع العصر، و تتصل اتصالا مباشرا بحياة الجماهير، ففي دراسته الفنية لمجموعة ميفع عبد الرحمن القصصية " بكارة العروس " يجعل المقالح من قضية الثورة محورا لعملية التزام الأديب ، حيث يقول : " القراءة الفنية لمجموعة بكارة العروس أكد لي إيماني المسبق بعدم وجود ما يسمى بالفن للفن أو الأديب الملتزم وغير الملتزم ؛ فالمتحدث إلينا دائما في كل عمل أدبي أحد اثنين إما أديب ملتزم بالثورة أو أديب ملتزم لأعداء الثورة " [3]، ويتفق المقالح مع الناقد علي حسن خلف في حكمه النقدي الذي أطلقه على المجموعة من أنها " عمل أدبي مبدع وخلاق وانتماء حقيقي للثورة وقواها ، وأداتها التنظيمية صرخة من قلب الثورة في اليمن الديمقراطي.. ويعقب بالقول : " وفي هذه الكلمات الجامعة القاطعة تتحدد مكانة ميفع القاص من الواقع وأبعاد رؤيته السياسية والاجتماعية، فهو قاص ملتزم طريق الثورة في جنوب الوطن. ومن تجربتها النضالية تتشكل أبعاد رؤيته الاجتماعية " [4]. ومعلوم أن الالتزام بمفهومه الحديث قد تخلق من رحم الثورات ودعوات التغيير والتجديد، حيث أصبح مفهوم الالتزام في حقل الممارسة الأدبية – مرادفا للثورية والتقدمية، ذلك على الصعيد المحلي القطري، أما على الصعيد القومي والإنساني فإن " هموم الإنسان الراهن

---

[1] - الالتزام في الشعر المقاوم – رمضان عمر – مجلة التراث العربي– مجلة فصلية تصدر عن: اتحاد الكتاب العرب – دمشق العدد 102 – نيسان 2006– ربيع الثاني 1427.

[2] - قراءات في الأدب والفن – ص94.

[3] - قراءة في أدب اليمن المعاصر – ص134.

[4] - نفسه – ص134.

ومشكلاته الكثيرة المتراكمة كمشكلة رغيف الخبز، والمجاعات، والانفجار السكاني، والعنصرية والاستعمار قد جعل الالتزام في الأدب وفي كل الفنون القولية والسمعية أمرا لا جدال من حوله "[1]. والمقالح لا يستثني أيا من أشكال الأدب المختلفة من الالتزام، وعنده أن التزام الشاعر لا يقل عن التزام الناثر خلافا لمن رأى أن الالتزام مجاله النثر وليس الشعر " ومهما تكن دعاوى بعض النقاد والدارسين الذين يرون أن الشعر كجنس أدبي يختلف عن بقية الأجناس الأدبية في قدرته على تحمل المسئولية فإنها دعاوى باطلة "[2]، وهو يشير بذلك إلى سارتر الذي كان قد أقصى الشعر من دائرة الالتزام ثم عدل عن ذلك[*] ويرى المقالح أن الالتزام بقضايا الإنسان الاجتماعية والسياسية تشكل قاسما مشتركا بين كل الكتاب، والشعراء، والفنانين " تحت أي ظروف وفي أي مكان وليس الرسام الفوتوغرافي الذي يقدم ما تسجله الكاميرا حرفيا أكثر التزاما من الرسام التشكيلي ، وليس الشاعر الشعبي أكثر احتفاء بالقضايا التي تهم الإنسان في وطنه من الشاعر التجريبي "[3] و في إطار هذه الرؤية يشير المقالح إلى قضية هامة تتعلق بجوهر الالتزام ، وتحقق للشعر نوعا من البعد الجماهيري، تلك هي قضية التوصيل ، ومدى وضوح الرسالة الشعرية ، فيؤكد حرصه على الابتعاد بالشعر عن دائرة الإبهام والغموض المستغلق ، وتمسكه بمبدأ الوضوح داعيا الشعراء إلى أن " يقدموا صيغة إبداعية للفن الشعري لا تجافي شروط الإبداع، ولا تتعالى على الواقع. والمهمة المرهونة بهذا الفن تتمثل بمقدار ما يحققه من تغيير للواقع، وبقدر ما هي مهمة تغيير وإيصال فهي مهمة انطلاق باللغة في دائرة الإنسان لا في دائرة المعاني المطلقة "[4].ويقول عن نفسه : " إنني شديد

---

[1] - ثرثرات في شتاء الأدب العربي – ص 49.

[2] - قراءات في الأدب والفن – ص 94.

(*). ذكر غالي شكري أن سارتر في دراسة له بعنوان "اورفيوس الأسود" عاد وقرر بأن التزام الشاعر كالناثر سواء. ينظر: شعرنا الحديث إلى أين –ص163.

[3] - ثرثرات في شتاء الأدب العربي – ص49.

[4] - البدايات الجنوبية قراءة في كتابات الشعراء اليمنيين الشبان – ص55.

الالتزام في كل ما أكتب وحتى القصائد التجريبية الأخيرة لي فإنها مهما ابتعدت شكلا فإنها تظل قريبة من منطقة الوضوح ، وفي الوقت الذي أشعر فيه أن الشكل بدأ يطغى على المضمون ويؤثر على جوهر الالتزام فسوف لن أتردد عن ترك الكتابة متمثلا بقول الفنان التشكيلي العظيم بيكاسو عندما قال : " في اليوم الذي لا تعبر فيه إحدى لوحاتي– حتى أكثرها إغراقا في التجربة – عن أمنية كبيرة تخدم حياتنا الإنسانية فسأكون أول من يمزقها بيدي "[1].

وتكشف المقولات النقدية للمقالح – أوردنا بعضها في صفحات سابقة – أن منطقة الوضوح التي حددها لنفسه ولغيره من الشعراء هي المنطقة التي يلتقي عندها الفن بالموقف ، ويتلاحم فيها النسيج الفني بالنسيج الموضوعي ، " وإذا كان للعمل الفني الناضج شروط موضوعية نابعة من واقع تاريخي معين ومحكوم بعلاقات اجتماعية معينة فإنه لكي يكون عملا فنيا لابد أن يلتزم شروطا فنية تكشف المهارة الذوقية والفنية العلية للأديب أو الفنان الذي لا يمكن أن يكون عمله الأدبي أو الفني أدبا وفنا إلا بها "[2]، وقد استطاع المقالح بهذه المزاوجة بين الفن والموقف أن ينفذ من المزالق التي وقع فيها كثير من دعاة الالتزام بسبب اهتمامهم بموضوع الالتزام وإغفالهم شروط تحققه الفني، وأدى ذلك إلى تحول موقف الشاعر إلى " موقف المسجل للأحداث ، فهو أشبه بموقف المؤرخ أو موقف عدسة التصوير الذي تلتقط الواقع دون إضافة ذاتية "[3] ، فالشعر في تعبيره عن الواقع ليس مثل بقية الوسائل الأخرى وإلا أمكن الاستغناء عنه بوسائل تؤدي الغرض نفسه وبكفاءة عالية، فوظيفته مرتبطة بطريقة تعبيره عن الواقع وليس نقل الواقع ذاته، فلا يعني أن يكون الشاعر ملتزما أن يتقمص دور الصحافة والإعلام، و يصور الواقع تصويرا

---

[1] - ثرثرات في شتاء الأدب العربي – ص49، 50 .
[2] -قراءة في أدب اليمن المعاصر – ص135.
[3] - حوار مع قضايا الشعر المعاصر– ص120.

فوتوغرافيا، وينقل أحداثه كما هي عليه دون إضافة فنية تمنحها الدفء، وتبعث فيها روح الحياة، فليس مطلوبا من العمل الإبداعي والشعري كما يقول المقالح: " أن يؤرخ للحدث أو يصف أثره على الناس فتلك مهمة الصحافة والتاريخ، وإنما المطلوب اقتناص الجوهر الخالد للحدث العظيم واحتواؤه إبداعيا لكي يظل طاقة ناصعة ومتألقة عبر السنين"[1].

والشاعر العظيم لا يكتفي بتصوير الواقع فحسب، بل الواجب عليه أن يشكل واقعا جديدا أكثر خصوبة وأعظم عطاء يتجاوز الراهن إلى استشراف الحلم، ومن هنا يفترض المقالح أن تكون " العلاقة بين الشاعر الحقيقي والواقع ليست علاقة توافق وانسجام، غبطة وإعجاب، وإنما هي علاقة صراع صدامي، علاقة مواجهة وتمرد، علاقة تعصم الشعر عن تكرار المألوف والسائد وتعصم الحياة من خطر السكونية وبلادة التكرار "[2].

ولا يشترط المقالح في كل مقولاته التي صبغت بمبدأ الالتزام فكرا محددا أو إيديولوجيا معينة يلزم الأديب الانطلاق منها، وشرطه الأساس ومرجعيته الوحيدة التي يلزم بها نفسه وغيره هي مصلحة الوطن، وجماهير الشعب ، كما يقول: " إنني ما استهدفت في كل ما كتبت من شعر ونثر إلا وجه الوطن ومصلحة الجماهير.. وأي كاتب يصدق مع نفسه ويخلص للكلمة لابد أن تكون كتابته للشعب ومن أجل الشعب "[3] والتزام الشاعر في هذه الحالة التزام طوعي نابع من إرادته الحرة وإيمانه العميق بعدالة قضيته، وليس التزاما مفروضا من سلطة سياسية أو هيئة حزبية، ولذا يفرق المقالح بين الشاعر المنطلق من وطن، والشاعر المنطلق من إيديولوجيا : فالأول: " هو ذلك الذي تكون له قضية يستطيع من خلالها أن يستوعب آلام أمته، ويستبطن أحاسيسها.. ويستطيع أن يعبر عنها بشعر يحرك وجدانها كما فعل ويفعل الشاعر الفلسطيني – أما السياسي فهو ينطلق من جماعة لا

---

[1] - صدمة الحجارة دراسة في قصيدة الانتفاضة – ص152.

[2] - من أغوار الخفاء إلى مشارف التجلي – ص 168.

[3] - ينظر: ثرثرات في شتاء الأدب العربي– ص 49، يوميات يمانية في الأدب والفن – ص 143.

من جماهير من حزب لا من وطن ، وهو شاعر دعاوى ، ودعاويته هذه هي التي تجعل شعره يتسم بالسطحية ويكاد يشبه الإعلانات "[1].

ومع إيمان المقالح بأن الالتزام في الأدب ينطلق من تصور ضمني للإيديولوجيا، وإن أي تصور للأدب مهما بالغ في الابتعاد عنها، وإنكارها، ومناهضة مفاهيمها ينطوي سواء أراد أم لم يرد على بعد إيديولوجي، " فالأدب خطاب يتخلق فوق هذه الأرضية وينطوي عليها، ويمارس فعالياته فيها، إنه خطاب مشبع بالإيدولوجيا "[2] ومع ذلك فهو لا يقبل أن يعبر الأدب عن إيديولوجيته تعبير مباشرا " وحين يصبح الأدب تعبيرا مباشرا عن الأيديولوجية التي يصدر عنها، يصير حينئذ أدبا دعاويا أو دعائيا، ومن هنا فعلى الأديب شاعرا كان أو كاتبا الذي يؤمن بفكرة ما أو إيديولوجية معينة، أن يعرف أولا كيف يلتزم وكيف يعتنق هذه الفكرة، أو هذه الايدولوجيا ثم عليه ثانيا أن يعرف كيف يعبر عنها تعبيرا فنيا يعود عليه بالمنفعة ويكسبها قوة"[3] ، والمقالح يدرك أن الإيديولوجيا لا تصبح غولا تقتل فنية الشعر ، وتمسخ جمالياته ، وتحيله إلى مصفوفة من الشعارات والخطب السياسية، وتحيل الشاعر إلى مجرد آلة حاكية إلا يوم أن تؤطر في حزب أو كيان سياسي، وعندها يصبح التزام الشاعر نوعا من الإلزام الخارج عن إرادته وحريته والمستلب لسلطة الايدولوجيا وسطوتها، ولهذا لا يشجع الشعراء على الانخراط في الأحزاب والتيارات المؤدلجة ؛ لتعارض سلطتها المتسمة بالثبات والجمود بسلطة الأدب الرافضة للقولبة ، حيث يقول: " ليس المهم أن يكون الأديب في الحزب ولكن المهم أن يكون معه ، فإذا كان الأديب مع الإيدولوجيا ومع سلطتها فإن مكان الأديب ينبغي أن يكون رائدا ومستشرفا وليس بوقا وحاكيا، وحين يختار الأديب لنفسه هذا المكان يكون قد اختار للأدب وظيفة

[1] - ثرثرات في شتاء الأدب العربي – ص94.
[2] - الأدب والنقد والالتزام والايدولوجيا – صبري حافظ – مجلة نزوى – مسقط – العدد25 – 2001م .
[3] - ثرثرات في شتاء الأدب العربي – ص140.

أو سلطة لا تتعارض مع سلطة الإيديولوجيا ولكنها في الوقت نفسه لا تكون بديلا عنها، ولا أداة طيعة مستسلمة تجسد شعار ليس في الإمكان أحسن مما كان، فسلطة الإيدولوجيا تقبل الثبات وتصل أحيانا إلى قبول الجمود، بينما سلطة الأدب ترفض القولبة وتأبى الجمود، وحين تقبل الجمود تكون قد حكمت على نفسها بالموت والاغتراب"[1]. وهو بذلك يريد أن يحفظ للأديب دوره الريادي وحريته في الإبداع والابتكار وولاءه لفنه، وإخلاصه للكلمة، كما يهدف إلى الحفاظ على مكانة الأدب، وبقائه وخلوده.

نصل مما سبق إلى أن المقالح من النقاد الذين يرون للأدب وظيفة اجتماعية؛ باعتباره نشاطا إنسانيا شديد الاتصال بالحياة ، وقد وجه المقالح تلك الوظيفة صوب المشروع الثوري إيمانا منه بدور الكلمة ، وقدرتها على تحقيق الخير للمجتمع ، والسير به نحو فضاءات أوسع وأرحب، ويظهر من المقولات النقدية التي وظفها المقالح لذلك أنه ناقد شديد الالتزام بقضايا أمته وشعبه، " وهو في التزامه هذا مزيج حساس من الشاعرية والفكر أو– كما يقول الشاعر حجازي – من " السكينة والقلق " [2]. وقد فرض عليه التزامه وواقع الفترة التاريخية منهجا نقديا يؤمن بمبدأ التدرج في شروط الفن، فبدأ تحت تأثير الثورة مناصرا لشعر التحريض الثوري مهما كان نصيبه من الفن، ثم عدل عن هذا الحكم لاحقا ؛ لأن القصيدة كل لا يتجزأ و لا يمكن الفصل بين مكوناتها ، وانتهى إلى أن الشعر هو ذلك الذي يتخرج من مدرسة الموقف والفن بشعر يعيش قضايا عصره ويشارك في اهتمامات معاصريه.

---

1 - ثرثرات في شتاء الأدب العربي – ص141.

2 -المقالح ناقدا – عبد السلام الشاذلي – الحكمة : مجلة ثقافية يصدرها اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين – العددان 231 – 232 نوفمبر – ديسمبر 2004 م – ص 200.

المبحث الثالث:

الإبداع ومفهوم الشعر

مـــدخـــل:

تعد ظاهرة الإبداع الفني من أكثر قضايا النظرية الشعرية غموضا وتعقيدا ؛ لارتباطها بحالات الشعور واللاشعور لدى الإنسان ، وقدرتها على الكشف والرؤيا والخلق. ومما زاد من كثافة تعقيدها وصعوبة تفسيرها تفسيرا دقيقا حتى الآن فاعلية تأثيرها في وجدان المتلقي وسلوكه.

ويعد الشعر – وهو أرقى فنون الظاهرة الإبداعية – أقوى فنون الإبداع وأقدرها على كشف غوامض النفس البشرية ، والتأثير في وجدان الإنسان وسلوكه بصورة أشبه ما تكون بتأثير الفعل السحري حتى أن العرب كانت تعتقد بوجود صلة قوية بين الشعر ، والسحر، والكهانة. وذلك ماحكاه القرآن الكريم[1] ، وأشار إليه الحديث الشريف[2] ، وصرح به كثير من الشعراء وأهل النظر في البلاغة والنقد والمشتغلين بالشعر.

وثمة إشارات كثيرة ودلائل متنوعة – حفل بها الخطاب النقدي العربي – تؤكد صلة الشعر بالسحر على خلفية تماثلها في التأثير ، وتقاربها في الأسس والمفاهيم النظرية والإجرائية ، فبالإضافة إلى تقاربها في الأصول الاشتقاقية والصرفية ، فإن اللغة بأبعادها الرمزية ، وطاقتها الإيحائية والدلالية هي مادة تشكل كل منهما ، ومفهوميا يلتقي الشعر بالسحر في التصور العام في التمويه و التخييل والخدعة ؛ فالشعر يصور الباطل في صورة

---

[1]- جمع مشركوا قريش في التهم الموجهة للرسول (ص) بين الشعر والسحر، واختلط في أذهانهم أمر الشاعر والساحر والكاهن ، قال تعالى : (فَذَكِّرْ فَمَا أَنْتَ بِنِعْمَةِ رَبِّكَ بِكَاهِنٍ وَلَا مَجْنُونٍ (29) أَمْ يَقُولُونَ شَاعِرٌ نَتَرَبَّصُ بِهِ رَيْبَ الْمَنُونِ (30) قُلْ تَرَبَّصُوا فَإِنِّي مَعَكُمْ مِنَ الْمُتَرَبِّصِينَ (31)) سورة الطور. وقال تعالى(إِنَّهُ لَقَوْلُ رَسُولٍ كَرِيمٍ (40) وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلًا مَا تُؤْمِنُونَ (41) وَلَا بِقَوْلِ كَاهِنٍ قَلِيلًا مَا تَذَكَّرُونَ (42) تَنْزِيلٌ مِنْ رَبِّ الْعَالَمِينَ (43)) سورة الحاقة.

[2]- ذكر الإمام البخاري في صحيحه والإمام ابن ماجه في مسنده أن الرسول (ص) قال : " إن من البيان لسحرا ، وإن من الشعر لحكمة". ينظر : صحيح البخاري – محمد بن إسماعيل البخاري – دار ابن كثير – بيروت – ط3 – 1987-ج2176/5 ، وسنن ابن ماجه تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي – دار الفكر – بيروت – ج21235

الحق ، ويصور الحق في صورة الباطل ، ويخيل الأشياء على غير حقيقتها ، وليس السحر إلا " مجرد تخييل وتمويه وأن ما يقع منه محض خيالات باطلة وتضليل لأعين الناظرين ولا حقيقة له سوى ذلك "[1]، بدليل قوله تعالى:﴿ فلما ألقوا سحروا أعين الناس﴾ الأعراف: 116. كما أن الأشياء والموجودات في الطقوس السحرية والتصور الشعري قابلة لأن تكون كما نريد أن تكون ، وأن تتشكل بالصورة التي نريدها، وتظهر بالوجه الذي نحب أن تظهر به.

وحتى لا نذهب بعيدا نعود فنقول : إن الشاعر العربي لم يكن يرى فيما يبدع من شعر له صلة بالسحر فحسب، بل كان يراه السحر ذاته ، فهذا أبو نواس يقول وقد كلف بجارية غانية ، عصية على مريديها ، متأبية على عاشقيها :

فما زلت بالأشعار في كل مشهد   ألينها والشعر من عـقد السحر

إلى أن أجابت للوصال وأقبلـت   على غير ميعاد إلي مع العصر[2]

والمتنبي يرى في شعره سحرا يفوق سحر بابل:

ما نال أهل الجاهلية كلهم   شعري ولا سمعت بسحري بابل[3]

وروى صاحب الأغاني أن امرأة جاءت الشاعر ربيعة الرقي، فقالت: تقول لك فلانة: إن بنت مولاي محمومة، فإن كنت تعرف عوذة –أي تعويذة– تكتبها لها فافعل. فقال: اكتب لها يا أبا بشر هذه العوذة:

ثفوا ثفوا باسم إلهي الـذي   لا يعرض السقم لمن قد شفى

أعيذ مـولاتي ومولاتهـــا   وأمهـــــا بعـوذة المصطـفى

---

[1]- النقش المسحور إضاءات على السحر والأسطورة والفولكلور – صبري مسلم – مركز عبادي للدراسات والنشر – صنعاء – 2007–ص23.

[2]- ديوان أبي نواس – الحسن بن هانئ– دار صادر – بيروت – دن – ص283.

[3]- ديوان المتنبي – دار صادر – بيروت – دن – ص180.

من شر ما يعرض من علة   في الصبح والليل إذا أسدفا[1]

ويرجع بعض الدارسين نشأة أغراض الشعر المختلفة إلى أصول سحرية فعند (بروكلمان) أن الهجاء قبل أن يتحول إلى شعر السخرية والاستهزاء " كان في يد الشاعر سحرا يقصد به تعطيل قوي الخصم بتأثير سحري " [2]. يؤكد ذلك ما يروى عن الشاعر الجاهلي أنه إذا أراد هجاء أعدائه أو أعداء قبيلته ، لبس ثوبا خاصا كثوب الإحرام ، وحلق رأسه، واعتكف أياما حتى ينتهي من نظم هجائه ، وكأنه كما يقول شوقي ضيف : " يتخذ نفس الشعائر التي يصنعها في حجه، وأثناء دعائه لربه أو لأربابه، حتى تصيب لعنات هجائه بكل ما يمكن من ألوان الأذى وضروب النحس المستمر "[3] ، فإذا ما حان موعد الهجاء أقبل " وقد دهن أحد شقي رأسه وأرخى إزاره وانتعل نعلا واحدة "[4] ، وتدل هذه الطقوس على أن فعل الهجاء يشبه تماما طقوس الرقية التي يصنعها الساحر.

ولم يكن الرثاء بعيدا عن أجواء السحر، بل لعله يتنفس في أجواء السحر أكثر من الهجاء ؛ لأن غاية الرثاء الأصلية –حسب بروكلمان – أيضا هي السحر، فقد كان الغرض من المرثية أن تطفئ غضب المقتول وتنهاه أن يرجع إلى الحياة فيلحق الأضرار بالأحياء الباقين [5]. وهكذا باقي الأغراض الشعرية حتى " الأغاني الصغيرة ، التي يرددها البدائي في المواقف الكبرى للحياة الإنسانية ، من حالات السرور أو التهييج ، كانت غايتها في الأصل أن تحدث أثارا سحرية "[6].

---

[1]- الأغاني – لأبي الفرج علي بن الحسين بن محمد القرشي الأصبهاني – تحقيق : إبراهيم الابياري – مؤسسة دار الشعب للصحافة والنشر والتوزيع –القاهرة – 1970 – ص6077.

[2]- تاريخ الأدب العربي – كارل بروكلمان– ت: عبد الحليم النجار- دار المعارف – القاهرة – ط5 – ج46/1.

[3]- تاريخ الأدب العربي ، العصر الجاهلي – شوقي ضيف – دار المعارف – القاهرة – ط24- 2003 – ص197.

[4]- البصائر والذخائر – أبو حيان التوحيدي – الموسوعة الشعرية3 – المجمع الثقافي – أبو ظبي- 2003. - ينظر: ج6 / 1960.

[5]- ينظر:تاريخ الأدب العربي– ج48/1، 47.

[6]- نفسه – ج46/1.

والباحث يفترض – جدلا – أن الاستناد إلى نظرية التماثل والتناظر بين الشعر والسحر– في الأداة والمفهوم والإجراء – هي من قاد إلى القول بنظرية الإلهام ، ولعل الاعتقاد بوجود قوى شيطانية تقف خلف الساحر ويصدر عنها سحره ، هو ما دفع الشاعر العربي إلى الإدعاء بأن له شيطانا يلهمه القول ، ويوحي إليه الشعر ، والشاعر يعتز لذلك ويفتخر به ، فهذا أبو النجم العجلي يفاخر بأن شيطانه ذكر – لأن الذكورة رمز القوة والفتوة – وليس أنثى كباقي شياطين الشعراء فيقول:

إني وكل شاعر من البشر   شيطانه أنثى وشيطاني ذكر[1]

وآخر يفتخر بأن شيطانه كبير الجن وأميرها فيقول :

إني وإن كنت صغير السن   وكان في العـين نبو عني

فإن شيطـاني أمير الجن   يذهب بي في الشعر كل فن

حتى يزيل عني التظني[2]

بل إنهم جعلوا الشياطين قبائل تماما كقبائل العرب ، وقد عرف من قبائلهم : العسر، ووادي عبقر ، والبلوقة. أما شيطان حسان بن ثابت فكان من قبيلة بني الشيصبان كما يذكر :

إذا ما تـرعرع فـينا الغـلام   فـما إن يـقال له من هوه

إذا لـم يسد قـبل شـد الإزار   فـذلك فيـنا الـذي لا هوه

ولي صاحب من بني الشيصبان   فطورا أقـول وطورا هوه[3]

---

[1]- ديوان أبو النجم العجلي – تحقيق وشرح : سجيع جبيلي – دار صادر – بيروت –ط1– 1998 – ص86.
[2]- الخصائص – لأبي الفتح عثمان ابن جني – تحقيق محمد علي النجار – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – 1999 – ط4 – ج218/1.
[3]- ديوان حسان بن ثابت – شرح يوسف عيد – دار الجيل – بيروت – 1992 – ص422.

ولذا تعددت شياطينهم وعرفت بأعلام مختلفة ، وخص كل شاعر نفسه بواحد منها ، " فلافظ بن لاحظ هو جن امرئ القيس. و(هبيد) هو قرين عبيد بن الأبرص.و(هاذر) هو صاحب النابغة. و(مسحل) هو شيطان الأعشى ، وكان أيضا للمخبل السعدي شيطان يدعى (عمرو)... وهناك شيطان مشترك بين جميع المجيدين ويدعى (الهوبر) ، وآخر بالمسفين ويدعى (الهوجل) فمن انفرد به (الهوبر) جاد شعره وحسن كلامه ، ومن انفرد به (الهوجل) ساء شعره وفسد كلامه"(1).

وحري بنا القول : إن كل هذا الاحتفاء بنظرية الإلهام وشيطان الشعر لدى العرب لم يكن في حقيقة الأمر إلا احتفاء بعالم الشعر ، ومحاولة للنفاذ إلى كنهه ، وقد كانوا يصدرون في ذلك عن عقيدة مفادها أن هذا النوع من القول الذي يسحر الألباب ويسبي العقول ويفعل في النفس فعل السحر ؛ أكبر من قدرات الإنسان وإمكاناته ، ولابد أن قوى خارقه هي من يقف وراءه وليس الشاعر إلا وسيطها.

والعرب ليسوا بدعا من الأمم في هذا الاعتقاد ، فأفلاطون — وهو أول من قال بنظرية الإلهام — يرى أن " عامة المحسنين من الشعراء... لا ينظمون قصائدهم على أنها إنتاج فني ، بل لأنهم ملهمون ، تملكهم الشياطين " (2) ، ويقول: " إن أشعار الشعراء وتنبؤات الكاهنات تنبع من مصدر واحد ، وإن الشاعر لا يعنى بقوة الفن ، ولكن بالقوة الإلهية " (3).

والحقيقة أن الاعتقاد بوجود قوى خفية تلهم الإبداع ، وتوحي الشعر قد شغلت الفكر النقدي قديما وحديثا ، و " شارك فيها الفلاسفة وعلماء النفس من أمثال : سقراط

1- الجن في الأدب العربي — نها توفيق نعمة — دار صيدا — بيروت — 1971 ص149 ، عن : الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي — عبد القادر فيدوح — دار صفاء للنشر والتوزيع — عمان — 1998 — ص 47.
2- أصول النقد الأدبي — طه مصطفى أبو كريشة — الشركة المصرية العلمية للنشر— لونجمان — القاهرة — 1996— ص148.
3- حياتي في الشعر — صلاح عبد الصبور — الهيئة المصرية العامة للكتاب — القاهرة — 1995 — ص8.

وأفلاطون وأرسطو وأفلوطين وديكارت وكانط وهيجل وشوبنهاور ونيتشة وبرغسون وكروتشي وديوي وفرويد وادلر ويونغ وريبو ودي لاكروا وشارل بودوان والفريدبينيه وغيرهم. أما الفنانون والنقاد الفنيون الذين عنوا بقضية الإلهام...فلعل من أهمهم وردزورث و كولردج وشيللي وكيتس وإدغار آلان بو وبول فاليري وجان كوكتو وكبلنغ وجون درايدن وهنري مور وماكس ارنست وغيرهم "[1]، مع اختلافهم في مفهوم الإلهام وطبيعة القوى التي تلهمه ؛ نظرا لتعدد مشاربهم الفكرية ومدارسهم الفلسفية ومذاهبهم النقدية.

غير أن إرجاع الإبداع إلى مصدر خفي وقوى غيبية بعيدا عن وعي الإنسان وجهده فيه إهدار لملكة المبدع ، وللجهد الذي يبذله والمعاناة التي يتكبدها قبل وأثناء عملية التشكل والمخاض الفني ، وقد فطن النقاد العرب إلى ذلك على نحو ما نلمسه عند الجاحظ حين نقل لنا معاناة سويد بن كراع العكلي في العملية الإبداعية ، والتي يقول فيها:

أبيت بأبـواب القوافي كأنما   أصادي بها سربا من الوحش نزعا

أكالئـها حتى أعرس بعد ما   يكون سحيرا أو بعيـدا فأهـجعـا

عواصي إلا من جعلت أمامها   عصا مربد تغشى نحورا وأذرعا [2]

وما يدل أيضا على أن الخواطر الشعرية لا تتأتى إلا بعد جهد ومعاناة من الشاعر قول الفرزدق : " أنا أشعر تميم (عند تميم)، وربما أتت علي ساعة ونزع ضرس أسهل علي من قول بيت. "[3] ومن هنا بدأ النقاد والأدباء يهتمون بمبدأ التجويد الفني، ونشأ لديهم ما يسمى بنظرية الصنعة ، والتي تعني " استعدادا فطريا ينمو عن طريق التفكير والخبرة

---

[1]-ينظر:موسوعة الإبداع الأدبي- نبيل راغب- الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان - القاهرة - 1996 - ص44.

[2]- البيان والتبيين - لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ - تحقيق عبد السلام هارون - مكتبة الخانجي - القاهرة - ط67 - 1998 - ج12/2.

[3]- الشعر والشعراء - محمد بن قتيبة - تحقيق : أحمد محمد شاكر- دار المعارف - د. ت - ج1/ ص81.

ويجود بالتعلم والممارسة " [1] ، وفي ظل هذا المفهوم لم يعد الإلهام وحده يكفي لإنجاز عمل إبداعي ما ، بل أصبح الأمر يتطلب من الشاعر مزيدا من الجهد والمعرفة والوعي بتقاليد الفن على نحو ما نجده لدى الشاعر الأموي عدي بن الرقاع العاملي حين قال :

وقصيدة قد بت أجمع بيتها حتى أقوم ميلها وسنادها

نظر المثقف في كعوب قناته حتى يقيم ثقافه منآدها [2]

فالعاملي يكاشفنا أنه يجمع شتات أبيات القصيدة بيتا إلى بيت ، ثم يعيد النظر فيها محاولا إقامة اعوجاجها ، كما يفعل صانع الرماح حين يشذب أطراف قناة الرمح مرة بعد مرة ، فإذا استوت أطلقها. ومعنى ذلك : " أن الفن جهد وعرق " [3]حسب تعبير (إدجار ألن بو) وليس فيضا غيبيا ينهمر على الإنسان دون وعي منه أو إدراك، وهو ما دفع أحد الدارسين إلى تفسير مفهوم الإلهام بمفهوم" الصنعة الفنية الجيدة التي تنبعث عن استعداد فطري ، وثقافة مكتسبة ، فالإلهام نضج فني يبزغ من الداخل بعد فترة من التحصيل الثقافي ، والتأمل الواعي ، والإثارة النفسية ، وليس إشراقا يسطع على النفس فجأة " [4].

إن أهم إنجاز قدمته نظرية الصنعة للأدب العربي أنها أعادت البحث في العملية الإبداعية إلى الذات المبدعة ، وليس إلى أية قوى خارجة عنها مما فتح مجالا واسعا للنقاد لمعالجة قضايا الإبداع المختلفة ، ودراسة الأسس والمؤثرات التي تدفع إلى ممارسة الخلق الفني ، ومدى تأثيرها النفسي وقدرتها على تحريك الشاعر ودفعه إلى التعبير.

وتعد صحيفة بشر بن المعتمر – زعيم المعتزلة – أول وثيقة فنية بلاغية عالجت تلك القضايا ، ورسمت الأطر العامة للعملية الإبداعية وبلاغة القول ، وقد استطاع ابن

1- نظرية الشعر في النقد العربي القديم-عبد الفتاح عثمان- مكتبة الشباب - القاهرة - 1998 – ص59.
2- الشعر والشعراء – ص78.
3- الأسس النفسية للإبداع الفني – مصطفى سويف – دار المعارف – القاهرة – ط4 – ص46.
4- نظرية الشعر في النقد العربي القديم – ص56.

المعتمر بما رزق من النباهة وقوة الملاحظة أن يضمن صحيفته أهم العوامل المؤثرة في الإبداع والدافعة له ، والتي منها[1] :

1- التهيؤ النفسي للتفكير:

يستهل بشر صحيفته بإلزام المبدع بالاستعداد النفسي ، وتهيئة الجو الملائم لراحة البال رغبة في ارتياح النفس قصد التغلب على المثيرات الخارجية ، والاهتمام بوعي الذات " خذ من نفسك ساعة نشاطك ، وفراغ بالك وإجابتها إياك "[2].

2- العناية باختيار وقت عملية الإبداع :

ركزت الصحيفة على استثمار ساعة النشاط ؛ " لأن العملية الإبداعية لا يدركها الشاعر كل لحظة سواء أأعنت نفسه بالجهد أم بالمعاودة والتكلف " [3]، وقد أدرك الأدباء والنقاد العرب ما للوقت من أهمية في اقتناص لحظة الإبداع فعمدوا إلى تسمية الأوقات التي تنتظم الحالات الشعورية ، وتستدعي الذاكرة ، ومن ذلك قول ابن قتيبة : " وللشعر أوقات يسرع فيها آتيه، ويسمح فيها أبيه ، منها : أول الليل قبل تغشى الكرى، ومنها : صدر النهار قبل الغداء، ومنها : يوم شرب الدواء، ومنها : الخلوة في الحبس والمسير. ولهذه العلل تختلف أشعار الشاعر ورسائل الكتاب." [4]

3-الاستعداد الفطري :

أي توفر الموهبة والمقدرة العقلية والقوة الإدراكية ، وقد ركز بشر على هذه المكونات بطريقة موحية حين تعرض لعمليتي الطبع والصنعة بقوله : " فإن ابتليت بأن تتكلف القول، و تتعاطى الصنعة، ولم تسمح لك الطباع في أول وهلة، وتعاصى عليك بعد

1- الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي – عبد القادر فيدوح – دار صفاء للنشر والتوزيع –عمان – 1998 – ينظر: ص27 وما بعدها ، وللاطلاع على النص الكامل لصحيفة بشر ينظر: البيان والتبيين – ج 1/ 135 – 139.

2- البيان والتبيين – ج135/1.

3- الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي – ص28.

4- الشعر والشعراء – ص81.

إجالة الفكرة، فلا تعجل ولا تضجر، ودعه بياض يومك وسواد ليلتك، وعاوده عند نشاطك وفراغ بالك"[1].

4- الإبداع عن طريق الاستخبار:

تسعى طريقة الاستخبار في علم النفس إلى: "معرفة المواقف والظروف التي مرت بالشاعر حول العملية الإبداعية " [2] ، وفي النقد العربي كثير من الروايات التي تصف لحظات الإبداع ومعاناة المبدع لإنتاج نصه ، قيل لكثير: كيف تصنع إذا أعسر عليك الشعر ؟ قال : أطوف في الرباع المحيلة ، والرياض المعشبة ، فيسهل علي أرصنه ، ويسرع إلي أحسنه" [3].

5- ربط الإبداع بالانفعالات :

فالإبداع غالبا ما ينبعث من نفس المبدع نتيجة للانفعالات النفسية سواء أكانت هذه الانفعالات مما يسر النفس ويفرحها أم يسوءها ويحزنها ، ولهذا ربط النقاد أغراض الشعر بالعوامل النفسية المثيرة لها ، يقول دعبل الخزاعي : " من أراد المديح فبالرغبة ، ومن أراد الهجاء فبالبغضاء ، ومن أراد التشبيب فبالشوق والعشق، ومن أراد المعاتبة فبالاستبطاء"[4].

وفهم الإبداع والعوامل المؤثرة فيه – بهذا المستوى من الإحاطة والشمول– عند بشر ونقادنا القدامى يدل على وعي نظري ناضج ، وتصور متماسك للعملية الإبداعية لا يقل أهمية عن الإسهامات النظرية للمذاهب النقدية والاتجاهات النفسية التي حاولت تفسيرها، وقاربت مفاهيمها ، وتلمست بشيء من التقصي دوافعها ومثيراتها. وهو ما

---

[1]- البيان والتبيين – ج137/1.
[2]- الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي – عبد القادر فيدوح– ص34.
[3]- العمدة في محاسن الشعر وآدابه – ج339/1.
[4]- نفسه – ج1/ 213.

أغرانا لإبراز تلك الرؤى والتصورات في هذا المدخل التنظيري مع إقرارنا وتسليمنا بأنه قد طال نوعا ما.

رؤية المقالح للعملية الابداعية:

لا يتفق المقالح مع ما ذهب إليه أفلاطون والعرب القدماء وبعض الرومانسيين في القول بالإلهام ، وربط الإبداع بقوى أعلى من قوى الإنسان وخارج إرادته. بل إنه يسخر من هذه المقولة ويهزأ بقائليها منطلقا من قناعة ذاتية بأن العملية الإبداعية " جهد وعمل لا تختلف عن بقية الأعمال التي يمارسها الإنسان في حياته "[1] و مصدر الإبداع – عنده – هو المبدع ذاته بما يمتلك من القدرات الذهنية والاستعداد النفسي المكتسب بالفطرة، فالشاعر: " يولد وفي داخله شاعر كبير على استعداد منذ الطفولة ليكتب القصيدة التي تشبهه "[2] ، ومعنى ذلك أن الإبداع جزء من التكوين النفسي والروحي للمبدع وهو– أي التكوين النفسي – حالة استثنائية تميز المبدع عن غيره من البشر ، ولهذا يرى المقالح:" أن لا أحد يصبح شاعرا إن لم يكن ولد كذلك...والشعراء الذين ولدوا كذالك استطاعوا أن يملؤوا الدنيا بأشعارهم وأن يشغلوا الناس بأخبارهم "[3] والإشارة إلى الشعراء الذين ملؤوا الدنيا وشغلوا الناس ، هي إشارة إلى الإبداع المتميز والمثير بغموضه وبعد غوره ، ومهاجمته للذاكرة بما لم تكن تتوقع ، ومفاجأته للعين بما لم تكن ترى ، وهو الإبداع الذي جعل بعضهم يتوهم بأنه وحي وإلهام من الآلهة أو الشيطان.

ومعنى أن يولد الإنسان شاعرا – حسب المقالح – أي أن يولد موهوبا ، والموهبة عنده هي المصطلح الموازي للإلهام وهي : " في حال الشاعر قدرات على إدراك الأشياء وتصويرها من خلال حالة نفسية وشعورية وعصبية لا تكون إلا للشاعر ، وقد

1- كتاب المقالح – صالح علي البيضاني – مركز عبادي للدراسات والنشر – صنعاء – 2006 – ص60.
2- الملحق الثقافي لصحيفة الثورة – العدد14376– 22مارس – 2004.
3- نفسه.

حاول القدماء وصفها بالوحي تارة وبالإلهام تارة أخرى ، وعندما أعجزهم توصيفها تحدثوا عن علاقة بين الجن والشاعر "[1] ، فالمقالح في هذا النص يفسر الإلهام بالموهبة ، و ذلك يؤكد أن الإلهام ينبع من داخل النفس لا من خارجها ؛ وبالتالي فليس وراء إبداع الشاعر شيطان أو ربة شعر ، وإنها موهبة فذة أو كما يسميها " القدرة الخاصة ، والاستعداد الخاص "[2] ، وهي جزء من تكوين المبدع تولد معه كباقي الملكات والغرائز والمكونات البيولوجية.

على أن المقالح لا يرى الشعر موهبة فحسب ، بل صنعة أيضا تكتسب بالممارسة والمران والعلم والثقافة ، وهذه المزاوجة بين الموهبة والصنعة كمصدر للإبداع راجع إلى طبيعة الموهبة " فهي كالذكاء تماما قيمة نسبية يتفاوت حظ الناس منها ، والشعراء والفنانون. يختلف الشاعر عن الشاعر والفنان عن الفنان في مقدار النصيب أو الكم الذي ناله منها " [3] ولهذا السبب – وهو سبب منطقي على كل حال– يدعو المقالح الشعراء والمبدعين إلى تنمية مواهبهم وصقلها بالممارسة والتدريب، وإثرائها بالعلم والمعرفة والثقافة.

ومما لاشك فيه أن الثقافة هي الجناح المحلق والنهر الرافد للموهبة ، والمبدع أكثر الناس احتياجا للاطلاع على فنون القول المختلفة ، ومعرفة الجوانب العلمية والآفاق المعرفية لأن " الموهبة التي لا تستكمل شروط وجودها من خلال الثقافة الواسعة وامتلاك الأدوات الفنية لا تقدر على مواجهة الحياة ولا تستطيع أن تترك بصماتها في وجه العصر"[4].

---

[1]- البدايات الجنوبية ، قراءة في كتابات الشعراء اليمنيين الشبان – ص8.
[2]- البدايات الجنوبية – ص9.
[3]- نفسه – ص10.
[4]- نفسه – ص11.

وإذا كانت الموهبة في حاجة ماسة ودائمة إلى الثقافة – لكي تنمو وتصقل ولكي يبدع الأديب ويبتكر– فإنها في حاجة إلى أمر آخر لا يقل شأنا عن الثقافة – خصوصا و الثقافة في مفهومها العام اختزان للمعلومات وهي تقتصر على التلقي من الخارج وهذا وحده لا يكفي لإنماء المواهب وصقلها – وما نعنيه هنا بجانب الثقافة هي الممارسة العملية للإبداع ممارسة قائمة على الوعي ، ومرتكزة على الرياضة والمران وهي – أي الممارسة – في حد ذاتها اختيار عملي لكفاءة الموهبة واثبات جدارتها ، إضافة إلى أن إهمال جانب التمرن يؤدي إلى صدأ القريحة ، وانطفاء وميضها الوهاج ، فالموهبة كما يقول المقالح: " تجف إن لم تجد ما يرفدها أو يحافظ على قدرتها ، ودربة الشاعر لا تختلف كثيرا عن دربة الرياضي الذي إن لم يستمر في التدريب ويتابع نشاطا يوميا ضعفت قدراته وخارت عضلاته "[1] ، وفي هذا السياق يشير المقالح إلى أسلوب المعارضة كأحد أساليب صقل الموهبة وتمرينها ؛ وأسلوب المعارضة من الأساليب التي عرفها النقد والشعر قديما وحديثا ، " ويتجلى هذا النوع من الاتكاء في الشعر في التشابه وأحيانا التماثل الذي يظهر بين التلميذ وأستاذه في بداية مرحلة الأول وقبل أن تتكون شخصيته الأدبية ويصير له صوته المميز وأسلوبه الخاص "[2]. والمقالح ينطلق من حقيقة مفادها أن الشاعر ليس كيانا طارئا لا أصل له ، ولا هو نبت مبتوت الجذور" فأبو تمام لم يصنع نفسه ، والمتنبي لم يخرج من العدم ، والمعري لم يكن أول الأصوات الشعرية ، كل واحد من هؤلاء وغيرهم من الشعراء العظام تمثل تجربة أسلافه وتجربة معاصريه قبل أن ينطلق في بناء تجربته الخاصة وإبداع مناخاته المتميزة " [3]، إشارة المقالح إلى أهمية هذا الأسلوب تتجلى في إشادته بقصائد المعارضة في الشعر العربي الحديث حيث يقول : " إن أجمل قصائد شوقي – وهو

1- من البيت إلى القصيدة – ص112.
2- البدايات الجنوبية قراءة في كتابات الشعراء اليمنيين الشبان – ص12.
3- تلاقي الأطراف قراءة أولى في نماذج من أدب المغرب العربي الكبير – ص34.

أشهر شعراء العصر – هي تلك التي اتكأ فيها على الشعراء القدامى.. كتلك القصائد التي عارض بها البحتري ، وابن زيدون ، والبوصيري ، والحصري ، وغيرهم"[1].

والأصل في (المعارضة) الشعرية أن ترتكز على غريزة المحاكاة (المماثلة) من ناحية، وعلى غريزة المنافسة (المقابلة) من ناحية أخرى. وهي فضلاعن ذلك تتضمن الرغبة في التحدي وإظهار التفوق ، وإشادة المقالح بها يأتي من هذا الباب ، على أن يكون اتكاء الشاعر مؤقتا لا يتجاوز المرحلة الأولى من عمره الإبداعي ، ولهذا يرفض المقالح أن يظل الشاعر عالة على غيره مهما كانت قوة معارضته ، ويرى أن: "على الشاعر أن يسعى ويجتهد حتى يكون له صوته المميز وتجربته المطبوعة بطابعه الخاص والتي تحمل بصماته هو ، مهما كانت متواضعة أو محدودة [2] ،وهذا يتطلب من الشاعر الناشئ " إذا جلس لكتابة القصيدة أن ينسى كل ما قرأه وكل ما كتبه ، وأن يبدأ رؤيته الخاصة من نفسه، وأن يعيد اكتشاف الأشياء وترتيبها بلغته هو ومن منظوره هو"[3] ، فالشاعر في ممارسته للإبداع، كصانع أتقن حرفته ، " لكنه كمبدع في الوقت نفسه، يقضي على صيغة سابقة ليبدع أخرى مستعملا المادة نفسها مثله في ذلك مثل الصائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين فيعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه "[4].

يتضح مما سبق أن الموهبة وحدها لا تستطيع أن تصنع شعرا جيدا يؤثر ويبقى ويضيف إلى الحياة رؤى جديدة ونواح تعبيرية مبتكرة وغير مستهلكة ؛ فالعمل الفني عمل معقد تتداخل فيه ثنائيات العقل والقلب والفكر والعاطفة والشعور واللاشعور. مما يعني ضرورة التكامل الإبداعي بين الموهبة والجهد. ومع ذلك فإن الشعر عند المقالح موهبة بالدرجة الأولى ثم يأتي دور الثقافة والخبرة المعرفية. ومهما يكن فإن " افتقاد الشاعر

1- البدايات الجنوبية قراءة في كتابات الشعراء اليمنيين الشبان – ص13.
2- ينظر: البدايات الجنوبية قراءة في كتابات الشعراء اليمنيين الشبان – ص37.
3- نفسه – ص15.
4- في الشعرية العربية – طراد الكبيسي – اتحاد الأدباء والكتاب العرب – دمشق – 2004– ص 28.

للموهبة مع اتساع دائرة معارفه الشعرية يكسبه قدرا كبيرا من المهارات الشكلية تمكنه من إجادة النظم ومن كتابة المطولات المنظومة المليئة بكل شاردة وواردة من الحكمة إلى التشبيه ، ومن المعاني والخواطر الرفيعة إلى اللغة المنتقاة من القاموس أو من قصائد الشعراء بذكاء يدل على وعي بالشعر وعلى سلامة ذوق لكنه لا يدل على الشعر نفسه"[1]، ومن هنا فالشعر عند المقالح موهبة وجهد ، طبع وصنعة ، وعي ولاوعي ؛ ذلك أن اعتماد الشاعر على الموهبة وحدها قد تعني أن العمل الإبداعي صورة لنفسية صاحبه في حين أن العمل الفني إبداع وخلق ، كما أن الصنعة وحدها تعني أن الشعر يمكن أن يقوله أي إنسان إذا تملك أدواته وثقف بأصوله وقواعده والشعر ليس كذلك.

وإذا كان الشعر في المحصلة النهائية تضافر بين الموهبة والممارسة وبين الثقافة والاستعداد الخاص فإنه – من وجهة نظر المقالح – لا وقت معين و لا مكان مخصص ولا طقوس تتبع لاستدعاء القصيدة واستنزال الشعر ، فكل الأوقات وكل الظروف مهيأة لممارسة الفعل الإبداعي ، يقول المقالح : " ليس للقصيدة موسم خاص تزهر خلاله وليس لها كذلك طقوس معينة لا تولد إلا في حضرتها ، فكل لحظة من لحظات الحياة صالحة لتكون لحظة ميلاد قصيدة جديدة إذا وجد الدافع واستكملت التجربة كيانها ، وكلما امتدت تجربتي مع الكتابة الشعرية أحسست أنني بقدر من التركيز والتأمل قادر على نظم القصيدة في أي فصل من فصول السنة وفي أي ساعة من ساعات الليل أو النهار وفي أي مكان من الأرض أو البحر وسواء كان المكان جميلا أو قبيحا "[2]. فالإبداع في حقيقته "قوة فعالة مشحونة بقوة خصوبة التفكير التي تحفز المبدع على الإنتاج الإبداعي والتشكل الفني بطرق مختلفة يتحكم فيها العقل والوجدان والإرادة "[3] وتحديد ظروف معينة سواء

1- عمالقة عند مطلع القرن – ص 63.
2- ثرثرات في شتاء الأدب العربي – ص18.
3- الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي – عبد القادر فيدوح – ص34.

أكانت زمانية أم مكانية لممارسة الفعل الإبداعي ، وتحريك الانفعال ، وإثارة قوى الذات المبدعة يتعارض مع ما يبذله المبدع من جهد ، وما يتكبده من معاناة في سبيل انجاز نصه الشعري ويشئ بفراغ الذات المبدعة وخواء طاقتها الشعورية وضعف قدرتها على الخلق والابتكار ؛ وفي هذا ما يبرر سخرية المقالح من اشتراط البعض أجواء بذاتها وأوقات بعينها لاستنطاق المخيلة الإبداعية والتوحد مع الذات لأن تلك الاشتراطات — حسب رأيه — مثيرات خارجية تحقق النظم ولكنها لا تحقق الشعر، وهو يعد تلك المثيرات " نوعا من تحكم العادة وسيطرتها اللاشعورية على الكاتب إلى درجة تجعله يعتقد أن لها دورا يكبر أو يصغر في تكوين أعمال المبدع...والدليل على أن تلك المثيرات لا علاقة لها بالإبداع وإنتاجه مشاهير المبدعين العميان وأعلامهم الذين لم يمسكوا قلما أو يستعينوا بمؤثر خارجي وأبدعوا للإنسانية وللأجيال أعمالا لا تزال حاضرة في ذاكرة العلم وروائعه الخالدة " [1] ، ولا يعني ذلك أن الكتابة الإبداعية عمل يتخلق في الفراغ دونما مثير أو حافز يدفع لها ، بل أن لها مثيراتها وبواعثها — لدى المقالح — ولكنها مثيرات نابعة من داخل المبدع وليست خارجة عنه، وحين يستجيب لها الشاعر فإنه يصدر في استجابته لها عن موقف ذاتي لا يمليه عليه إلا الذات نفسها.

وتشكل تجربة الحزن بما تشتمل عليه من مشاعر الغربة والضياع والتمزق أهم بواعث الإبداع ودوافعه لدى الناقد المقالح " ولهذا تبدو الكتابة عند عبد العزيز المقالح حشدا من العذابات التي لا تتألف إلا لتشكل وجها أخر للحزن " [2] ، وفي تجربته الإبداعية لا يشكل الحزن حافزا للإبداع فحسب ، بل إنه أساس انبثاق شاعريته وتفجير طاقته الإبداعية، وهو يعترف بفضل الحزن في دفع شاعريته إلى الأمام فيقول: " إذا صح

1- الملحق الثقافي لصحيفة الثورة — العدد 14068 — 19مايو 2003.

2- إشارات أولى — إبراهيم الجرادي — ضمن كتاب الحداثة المتوازنة- منشورات دار الراني ، موسكو ، 1995 - ص15.

أنني شاعر فقد أصبحت كذلك بفضل الحزن..هذا النهر الشاحب الذي رأيته واغتسلت في مياهه الراكدة منذ طفولتي رأيته في عيني أمي وفي عيون إخوتي ثم قرأته على وجوه زملائي في المدرسة والشارع والسجن..في وجه هذا الحزن وفي طريقه الكابي اللون حاولت أن أتمرد.. أن أثور " [1] ، والحزن بهذا المفهوم ليس صورة من صور القتامة والتشاؤم الناجمة عن الانكفاء على الذات ، وإنما هو " شكل من أشكال استجابة الذات بشفافية عالية لعذابات ومصائر الآخر المثقل كالشاعر بوطأة الوقت ، إنه الحالة القصوى لانفعال الذات بخسارات جماعتها البشرية وانكسار حلمها المشروع " [2] فليس الحزن ملكة نفسية تولد حيث يولد الإبداع أو أنه طبيعة غريزية ملازمة للشاعر، ولكنه نتيجة لكآبة الواقع ووطأته على أفراد الجماعة البشرية ، وهو بهذا المعنى " موقف فلسفي من الحياة والكون "[3] و يشكل حالة عامة لدى أفراد المجتمع بحكم تأثرهم بالواقع، غير أن الشعراء هم وحدهم من يمتلكون القدرة على التقاط الحزن وتصويره ؛ وذلك عائد إلى طبيعة التكوين النفسي للشاعر ، وما يتميز به ذلك التكوين من الإحساس المرهف والخيال الخارق ، " وهذا التكوين الخاص أو المتميز يجعل الشعراء والفنانين وسائر المبدعين في حالة قلق دائم وتوتر مستمر ، ولذلك فقد قيل إن أعصاب البشر تحت جلودهم أما الشعراء فأعصابهم فوق جلودهم ، وبفضل هذا الاختلاف في التكوين النفسي وفي وضع الأعصاب تكون استجابة الشاعر لكل من الألم والفرح فورية وآنية ويتركز في تلك الاستجابة أكبر قدر من الانفعال باللحظة الراهنة اللحظة الأسيرة لأي من المؤثرين : الألم الطاحن أو الفرح البهيج "[4] ، ومعنى ذلك أن الحزن نتيجة ومقدمة ، نتيجة للواقع

---

[1]- هوامش يمانية..وغربة الوصول إلى الوطن المثالي الجديد– عبد الودود سيف– ضمن كتاب إضاءات نقدية– ص 125.

[2]- إشارات أولى – إبراهيم الجرادي – ضمن كتاب الحداثة المتوازنة - ص17.

[3]- القصيدة وفضاء التأويل – وجدان الصائغ – إصدارات وزارة الثقافة – صنعاء – 2004 – ص21.

[4]- الشعر بين الرؤيا والتشكيل – ص56.

بظلاله القاتمة ومقدمة لإبداع الشاعر وباعث لتخلق تجربته الإبداعية ، ووجوده في تجربة الشاعر مؤشر على روح إنسانية شفافة تحمل هم الآخرين وتتعذب لأجلهم ، ومن هنا يرى المقالح أن " الحديث عن شاعر ما بأنه حزين ووصف قصائده النابعة عن الواقع الأسود – بالسواد – ينبغي أن لا يثير غضبه أو احتجاجه ، وألا يضطر إلى أن يقف موقف الدفاع إلا إذا كان حزنه مفتعلا ولا يمثل حلقة الوصل بينه وبين الآخرين "[1] وهو لذلك لا يجد مبررا للاحتجاج الذي أعلنه صلاح عبد الصبور على النقاد الذين وصفوه بالحزين ويراه " احتجاجا غريبا ومبالغا "[2] ففي اعتقاد المقالح أن أكثر القصائد التي تعد نموذجا رائعا للشعر العربي – ومنها قصائد صلاح عبد الصبور – هي تلك التي قيل إن الشاعر قد كتبها بدم قلبه فقد توافر لها من الصدق ومن سيطرة العنصر الوجداني ما جعلها جديرة بأن تكتب بدم القلب لا بمياه الحبر[3].

تجربة الحزن – إذن – عند ناقدنا المقالح هي محرك الخيال ، ومثيرة المواهب الشعرية وهي المفصل الرئيسي والمحور الأساسي لبعث الإبداع واستنطاق المخيلة الإبداعية ، وقد شكلت ظاهرة طاغية في إبداعه لفتت انتباه عددا من الباحثين فتناولوها بالدرس والتحليل.

والفرح من بواعث الإبداع – لدى المقالح – وهو باعث هامشي في نقده ، وقد وردت الإشارة إليه في معرض حديثه عن التكوين النفسي للمبدع وقدرته على الاستجابة الفورية والانفعال باللحظة الراهنة ، حيث يقول : " وفي حالة فقدان الشاعر أو الفنان لهذين القطبين – الفرح والألم – يكون قد فقد ديناميكية الإحساس والخيال ومن ثم أضاع القدرة على الكتابة أو التصوير أو الإيقاع ، وأجمل القصائد وأجمل اللوحات وأجمل القطع

1- الشعر بين الرؤية والتشكيل – ص57.
2- نفسه – ص57.
3- ينظر:نفسه – ص56.

الموسيقية هي تلك التي صدرت عن فرح عظيم أو حزن عظيم " [1] ، وهامشية هذا الباعث– أي الفرح – تأتي من كون " الفرح في عالمنا العربي ، وفي تاريخنا العربي قليل "[2].

ومع ذلك يظل الفرح حافزا مهما للإبداع. والشاعر مهما كان واقعه ملبد بالغيوم والآلام فلابد أن يمر بحالات سعادة ، وأن تأتي عليه مناسبات تبعث السرور في نفسه والبهجة من حوله ، وتجعله فرحانا جذلا يناغي الأطفال ، ويناغم العصافير المغردة ، ويطير مع الفراشات والزهور المتفتحة ، فالشعر وثيق الصلة بهذه الألوان من المشاعر بوصفها طرائق تعبير عما يكتنف النفس الإنسانية من مشاعر وعواطف.

وثمة باعث آخر للإبداع نلمسه في نقد المقالح ، ذاك هو" المعاناة الشخصية"، وهي وإن كانت على تماس مع الحزن في التعبير عن حالة متشابهة ؛ إلا أنها تختلف عنه من حيث كونها لا تعبر إلا عن حالة الشاعر بينما قد يعبر الحزن عن حالة الشاعر ، وعن حالة أمته كما أشرنا إلى ذلك سابقا. وعن باعث المعاناة يقول: " المعاناة تصهر المواهب وتصقلها وتجعلها تأخذ موقعها من تطور الفن الشعري ، ومن دلالته التاريخية والحضارية"[3] ، والمقالح من خلال هذا النص النقدي يكرس المقولة الشهيرة – المعاناة تولد الإبداع – ويتفق معها إلى حد كبير شريطة ألا تصل معاناة المبدع إلى درجة الحرمان من ابسط مقومات الحياة ، فليس صحيحا كما يقول: " إن جوع المبدع طريقه إلى إنضاج موهبته أو تحسين مستوى إبداعه فذلك نوع من التخرصات والادعاء الكاذب "[4]

وإذا كانت المعاناة – في المفهوم الشائع– وليدة العوامل الخارجية للمبدع كتلك الناجمة عن معاناته المادية أو صراعه مع السلطة ورضوخه للسجن والتعذيب، فإن المقالح ينحو بمعناها منحى آخر غير هذا المنحى الخارجي ، وهو منحى يقترب من الذات المبدعة

---

[1]- الشعر بين الرؤيا والتشكيل – ص56.
[2]- نفسه – ص56.
[3]- من البيت إلى القصيدة – ص 203.
[4]- ينظر: صحيفة الثقافية – العدد 361– الخميس 2006/11/9.

ويتمثل في " معاناته الداخلية في التعامل مع آليات إبداعه ومعاناته اللغوية مع اكتشاف الجديد ومعاناته في البحث عن نوافذ للإضافة"[1] ، والمقالح بهذه اللفتة الجميلة لمعنى المعاناة يضعنا أمام عدد من القضايا المتعلقة بإنتاجية النص الإبداعي ، ومن ذلك: أن المعاناة لازمة من لوازم الإبداع ولحظة من لحظات المكابدة لابد للشاعر أن يمر بها يستوي في ذلك الشاعر المعسر والموسر ، شاعر السلطة والمناوئ لها ، شاعر المدح وشاعر الهجاء...الخ.

ومن النقاط التي تثيرها تلك اللفتة وتؤكدها ضمنا – نفي مقولة الإلهام أو أن الإبداع عملية تلقائية تطل على الشاعر من خارجه دونما جهد أو مكابدة ، وهو ما حرص المقالح على تأكيده في أغلب مقولاته النقدية كما مر معنا ، وكما في قوله: " إن الفن – والشعر مجمع الفنون – ليس عملا عشوائيا ، وأنه لا يتم العثور على الأعمال الفنية بطريقة الصدفة وإنما يتم الوصول إليها عن طريق المعاناة وعبر الخبرة العميقة بالوسائل التعبيرية"[2].

تلك أهم بواعث الإبداع ودوافعه لدى الناقد عبد العزيز المقالح ، وهي كما لاحظنا دوافع داخلية أكثر منها مثيرات خارجية ، واستجابة الشاعر لها هي استجابة لنداء الأعماق في وجدانه.

أما لحظة الإبداع أو المخاض الفني فتعد أصعب مراحل تشكل النص وأكثرها تعقيدا على الإطلاق ؛ وصعوبتها تكمن في أنها نقطة تركيز للانفعال وملتقى لكل التناقضات ، فهي عند المقالح: " لحظة صراع حاد بين العام والخاص بين الذاتي والموضوعي بين الذاكرة والواقع بين القديم والجديد....الخ "[3] ، وهي أيضا: " اللحظة

1- صحيفة الثقافية – العدد 361– الخميس 2006/11/9.
2- الزبيري ضمير اليمن الثقافي والوطني – ص90.
3- من البيت إلى القصيدة – ص 109.

التي يختل فيها توازن الشاعر فيرى مالا يرى الآخرون ويسمع مالا يسمعون "[1] ، وهي حالة يعاني منها كل الشعراء والمبدعين كما يذكر ذلك المقالح مستدلا بمعاناة الشاعر والناقد الانجليزي كولردج لحظة الخلق الشعري لإحدى قصائده حيث يقول: لقد أنتجت كل بيت فيها بآلام أشبه بآلام المخاض ، وبمعاناة ستيفن سبندر: إنني اشعر بالرعب من كتابة الشعر.. إن القصيدة رحلة مخيفة وجهد مؤلم من أجل تركيز الخيال [2].

الشعر – إذن – رحلة ممتعة في فضاء المخيلة ، ولكنه في الوقت ذاته رحلة مخيفة وجهد مضني ، ولهذا يبدو الشاعر في لحظة الخلق الفني شديد الاضطراب كثير القلق مستغرقا في التفكير والتأمل ، وربما تراه يُهتِمل بكلمات غير مفهومة وكأنه يمارس طقسا تعبديا. وقد قاد التركيز على هذه المظاهر التي تعتري الشاعر لحظة الخلق – جراء ما أسماه المقالح بـ" اختلال التوازن " ،وما وصفه ستيفن سبندر بـ"الشعور بالرعب" إلى الاعتقاد أن الشاعر حين تأتيه حالة الدفق الإبداعي يكون مسكونا بشيطانه الخاص أو أن به مس من الجنون " وقد وصف أفلاطون وأرسطو كلاهما الشعر بأنه ضرب من الجنون"[3].

ومع ذلك فقد يعود الشاعر من رحلة الاستغراق تلك خالي الوفاض صفر اليدين إلا من التعب والنصب ، فليست القصيدة مطلب سهل المنال تتأتى لطالبها متى شاء ، وتسلم زمام قيادها لخاطبها أنى طلب ، إنها كائن مراوغ ومتمرد قد تهبط على الشاعر فجأة وقد يتمرغ في رمضائها زمنا دون أن تسلم له زمامها أو تفك له مغاليقها ، ولهذا تباينت مواقف النقاد وتعددت رؤاهم إزاء الآلية التي يقوم بها المبدع لإنتاج نصه الإبداعي و المراحل التي يقطعها.

1- الزبيري ضمير اليمن الثقافي والوطني – ص94.
2- ينظر: نفسه – ص 94.
3- دائرة الإبداع مقدمة في أصول النقد– شكري محمد عياد– دار الياس العصرية – القاهرة– 1986– ص96.

ويعد ابن طباطبا العلوي من النقاد العرب الذين بحثوا عملية الخلق الشعري، وحددوا خطواتها وكيفية حصولها وهو ما يفصح عنه في قوله:" فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه. فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه ، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه"[1].

ويتضح من نص ابن طباطبا أن لحظة الخلق الشعري ليست واحدة ، والقصيدة لا ترد مكتملة الشكل والمضمون ، فالمعنى هو أول ما يجهز في ذهن الشاعر ثم تأتي مرحلة اختيار الألفاظ والأوزان والقوافي المناسبة للمعنى المعد سلفا، فالمعنى لا يتشكل في أثناء العمل أو يتخلق مع اللغة بل يرد كاملا واللفظ مجرد صورة له ، وعلى هذا الأساس يمكن أن يصبح محتوى القصيدة أفكارا قائمة بذاتها ولها وجودها المستقل ، " والنتيجة الطبيعية لذلك هي الفهم الآلي لعملية الإبداع وتصورها باعتبارها عملية تقوم على مراحل متعاقبة أولاها مرحلة التفكير ثم مراحل الصياغة "[2] ،ولعل السبب في هذا الفصل بين مكونات القصيدة عند ابن طباطبا يعود إلى فهمه للعملية الإبداعية على أنها عملية عقلية واعية تمام الوعي ، وبالتالي فقد انصب اهتمامه على وصف الأدوات والإجراءات ، ووضع المعايير التي تحقق صناعة الشعر أكثر من اهتمامه بالموهبة ودورها في عملية الخلق الشعري.

وقد سلك كثير من النقاد قديما وحديثا مسلك ابن طباطبا في تجزئة لحظة الخلق الشعري ، وتخطيط عملية إنتاج النص ، وتقسيمها إلى مراحل ، وتعد رؤية المقالح في هذا الجانب رؤية متميزة ؛ فعملية إنتاج النص الإبداعي لا تقوم على أسلوب التخطيط

1- عيار الشعر – محمد أحمد بن طباطبا العلوي – تحقيق : عباس عبد الستار– دار الكتب العلمية – بيروت – ط1 – 1982 – ص11.

2- مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي – جابر عصفور – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – 2005 – ص34 .

والتنفيذ وتخير الألفاظ والأطر المناسبة للمعاني المعدة سلفا ، بل أنها نتيجة التراكم المعرفي والتجربة الواسعة والموهبة الفذة ، ومن ثم فإن لحظة ميلاد القصيدة لديه لحظة مفاجئة وغير مخطط لها ترد الشاعر على حين غرة ، وتأطره على الاستجابة لها أطرا ، وذلك ما يوضحه المقالح بقوله : " الشاعر الحقيقي هو ذلك الذي تستدعيه القصيدة ، تستوقفه أثناء السير ، توقظه من النوم تطارده أو تقترفه...وحين ترد الشاعر..فإنها تأتي وتقرع أبواب الذاكرة ويصل هذا الإحساس إلى درجة الانفعال أو التوتر كما يسميه علماء النفس ، وحينئذ يشعر بوجودها الخفي شعورا حادا إلى درجة تجبره على التخلي عن شواغله الأخرى"[1].

فقصيدة المقالح – غير قصيدة ابن طباطبا – هي التي تتخير الشاعر وتبحث عنه وحين تهبط عليه تكون أشبه ما تكون بالجنين المكتمل النمو تامة الشكل والمضمون ؛ ولأنها لا ترد إلا مكتملة فإنها تجعل الشاعر في حالة قلق وتوتر شديدين.. فتستوقفه في أثناء السير وتوقظه من النوم تماما كما يفعل الجنين بأمه حين يقرر الهبوط.

وعندما نقول : إن القصيدة عند المقالح ترد كاملة فإننا لا نقصد أنها ترد مستوية وغير محتاجة للمراجعة والتقويم ، وما نقصده أن كل مكوناتها البنائية وتقنياتها الفنية والتعبيرية ترد لحظة الخلق الشعري وثبة واحدة ، وقد يحدث أثناء استجابة الشاعر لها ، وترجمتها على الورق بعض القصور في التوليف بين تلك المكونات ؛ بسبب التداعيات المختلفة التي تنثال على الشاعر، والتوتر الذي يغشاه ، وهو ما يفهم من قول المقالح:"الكتابة الإبداعية لا تأتي من فراغ ، فهناك مثير ما وراء كل كتابة إبداعية ، وإحساس ما يدفع إلى الإمساك بالقلم ثم تتوالى التداعيات بعد ذلك ويدخل الكاتب مختارا أو دون اختيار إلى مناطق الوعي واللاوعي ، وتبدأ مناطق البياض في الغياب تدريجيا

---

[1]- البدايات الجنوبية قراءة في كتابات الشعراء اليمنيين الشبان – ص60.

بعد أن تغطيها الكلمات والحروف والنقاط والفواصل ، وتنثال التعابير والأفكار متحررة حينا من الصيغ الجاهزة والتراكيب المسكوكة مستسلمة لها حينا آخر ، وربما بدأت الكتابة الإبداعية تجلياتها بكلمة أو بعبارة قصيرة ثم تتراكض الكلمات والتعابير ممسكة ببعضها أو منفصلة باحثة عن حيزها الخاص وفضائها الذي لا يشاركها فيه تعبير مسبوق أو مستهلك "[1]. ولا يعني ما سبق من تداعي القصيدة وورودها على هذا النحو من التلقائية والاكتمال أنها إلهاما ترد الشاعر وتسلمه نفسها دون جهد أو عناء ، بل أنها نتيجة جهده وثمرة معاناته وتجربته الواسعة ، واستغراقه في التأمل والتفكير ، يقول المقالح معلقا على قصيدة محمد حسين هيثم :

لم أكن أترجى القصيدة

ولكنها اقترفتني :

لقد كان يرتجيها ولكن من خلال حالة غامضة من الإدراك أو ما يسمى باللاوعي وهو نوع من التواصل العميق بالأشياء يجيد الحديث عنه علماء النفس ويرتفعون به إلى موقف يفوق التواصل الواعي والوعي التام "[2] ، فليست القصيدة بنت ساعتها أو وليدة لحظتها ، بل أنها وليدة مرحلة طويلة من الاختمار والاكتناز الواعي ، وغير الواعي لمئات المواقف والصور والأحداث المحتشدة في أعماق الذاكرة واللاوعي أو كما يسميها المقالح بـ" حقل النسيان.. وزوايا خاصة في النفس"[3]. فلحظة الولادة المفاجئة لم تخلق من فراغ، بل لها جذورها الممتدة في النفس ؛ لأن القصيدة لا تخرج إلى النور إلا بعد نضجها واكتمالها ، وهذا يشير إلى أن الإبداع قد يستمر مدة طويلة قبل أن ينفجر في لحظة معينة قد

1- الملحق الثقافي لصحيفة الثورة – العدد121158 – 20 نوفمبر 2000.
2- البدايات الجنوبية قراءة في كتابات الشعراء اليمنيين الشبان – ص60.
3- الملحق الثقافي لصحيفة الثورة – عدد14467 – 21 يونيو 2004.

تدوم أياما وقد تمتد لشهور وسنوات وربما تمتد إلى آخر العمر فلا يبدع الإنسان من وحي تجربته إلا قصيدة مفردة كما هي الحال مع ابن زريق البغدادي وقصيدته الشهيرة :

لا تعذليه فإن العذل يولعه   قد قلت حقا ولكن ليس يسمعه

وعلى هذا فلحظة الخلق - في حقيقة الأمر- إنما هي نتيجة لا مقدمة ،ونهاية لا بداية. بمعنى آخر فإن القصيدة من حيث أنها نص إبداعي مختلف عن مقدماته وظروفه المحيطة به ، لا تصبح كيانا مستقلا له حضوره المادي والمعنوي على أرض الواقع إلا بعد دورة حياة كاملة " تبدأ من أرض الواقع وتمتد عبر الوعي الإبداعي الزاخر بالأحلام لتعود إلى أرض الواقع ذاته لكي تكشف المغلق والبعيد ولكي تعتصر الآتي من الآني والمتغير من الجامد و اللامألوف من المألوف "[1]

مفهوم الشعر:

منذ عرف الشعر ومحاولات تعريفه وتحديد ماهيته في اطراد مستمر، " والذي يتهيأ له الوقوف على ما قيل في مفهوم الشعر من آراء وأفكار ووجهات نظر يكتشف، أن أمامه عالما متسعا لا حدود لتعدديته ، إذ تكثر المفاهيم وتتوزع بعدد المدارس والفلسفات واتجاهات دراسة الشعر ونقده.. حتى قيل: إن مفاهيم الشعر بعدد الشعراء أنفسهم "[2] ويرجع (بورا) الاختلاف بين تعريفات الشعر إلى " التفاوت في مدى استيعاب أصحاب هذه التعريفات للفن الشعري ، وإلى تباين عصورهم وأمزجتهم وثقافاتهم "[3] وهذا يعني أن الشعر مصطلح خلافي بامتياز يتعدد مفهومه بتعدد المكان والزمان والمذهب ، بل بتعدد الشعراء والنقاد في المدرسة الأدبية الواحدة.على أن ذلك لا يشير إلى أن " كل مرحلة

---

[1]- البدايات الجنوبية قراءة في كتابات الشعراء اليمنيين الشبان – ص199.

[2]- الخطاب الآخر مقاربة لأبجدية الشاعر ناقدا– علي حداد – اتحاد الكتاب العرب – دمشق– 2000– ص71.

[3]- الشعر، الغموض، الحداثة – إبراهيم رماني – فصول مجلة فصلية تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب – المجلد السابع ، العددان3 ، 4 – ابريل – سبتمبر – 1987 – ص83.

زمنية قدمت تعريفا جديدا للشعر بل إلى أن لكل مرحلة رؤية وفكرا يخضع الشعر لهما ويصطلح له – من خلالها – مفهوم وغاية وفي ذلك ما يؤكد خصوبة عالم الشعر وحيويته في استيعاب المراحل التي مرت بها المعرفة الإنسانية "[1].

وإذا ما استثنينا من ينكرون محاولة وضع تعريف للشعر– لأنه فن ، والفنون ليس من السهل تحديدها " لأنها مرتبطة بأمور تتصل بالأرواح والمشاعر والمواهب وهذه أشياء لا يستطيع العلماء تحديدها "[2] – فثمة رؤيتان تجاذبتا تعريف الشعر:
إحداهما محافظة: تقيد الشعر وتضبطه بشروط معينة لتمييزه عن غيره من فنون القول ، وثانيهما حداثية : تحرر الشعر من كل قيد وتنأى به عن أي مقياس.

ويعد الوزن والقافية أهم معايير الشعر عند أصحاب الرؤية الأولى ، فابن طباطبا يعرف الشعر بأنه: " كلام منظوم بائن عن المنثور " [3] ؛ أي أنه يحدد الشعر على أساس الانتظام الخارجي للكلمات وإن لم يشر صراحة للقافية على نحو ما نجده في التعريف الشهير لقدامة ابن جعفر: " الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى "[4] ، فالوزن والقافية لدى جعفر حدود أساسية للشعر لا يحيد عنهما ، وقد ظل هذا التعريف على الرغم مما فيه من قصور شديد ؛ " لأنه لم يتضمن أهم مقومات هذا الفن التعبيري كالعاطفة والخيال ، ثم لأنه يسوي بين الشعر والعلم "[5] – ظل مسيطرا على ذهنية النقاد العرب ردحا من الزمن حتى أن بعض تعريفاتهم لا تكاد تخرج عن حدوده ، اللهم إلا

---

[1]- الخطاب الآخر مقاربة لأبجدية الشاعر ناقدا – ص72.
[2]- أصول النقد الأدبي – طه مصطفى أبو كريشة – ص7.
[3]- عيار الشعر – ص9.
[4]- نقد الشعر – قدامة ابن جعفر – ت : محمد عبدالمنعم خفاجي – دار الكتب العلمية-بيروت– د.ت – ص4.
[5]- في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث – عثمان موافي – دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية – 1996 – ج2 / ص11.

تعريف ابن خلدون الذي رفض حد الشعر بالوزن والقافية وحده بالكلام البليغ المبني على الاستعارة فقال : " الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف "[1].

على أن حد الشعر بالوزن والقافية لم يكن طابعا خاصا بالنقد العربي القديم فثمة الكثير من نقاد العصر الحديث ممن تعاطوا مفهوم الشعر لا يبرحون هذا الحد في تعريفاتهم وإن لم يكن بنفس مستوى تمسك القدماء به ، فطه حسين – وهو من نقاد العصر الحديث وعميد الأدب العربي – يحدد ماهية هذا الفن بالقول : " الشعر هو الكلام المقيد بالوزن والقافية ، والذي يقصد به إلى الجمال الفني "[2]، ويعرفه أحمد الشايب بـ " الكلام الموزون المقفى الذي يصور العاطفة "[3].

والملاحظ أن مفهوم الشعر عند أصحاب هذه الرؤية قد انصب بشكل كبير على الهيكل الخارجي للقصيدة ولم يلامس جوهر الشعر وحقيقته ؛ ولعل سبب ذلك هو انشغالهم بمعرفة الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية وتحديدا بين الشعر والنثر ، ولهذا لم يجدوا أفضل من الوزن والقافية أساسا للتفريق والتمييز بينهما.

أما الذين يحررون الشعر من كل قيد – وهم أصحاب الرؤية الثانية – فينطلقون من أن حد الشعر – سواء بالوزن والقافية أو بأي حد كان – لا يعني سوى تقعيده وضبطه بمقاييس سابقة على عملية إبداعه. ولما كانت المقاييس متطورة بتطور الحياة – فإن البحث عن حد جامع لتعريف الشعر أمر من الصعوبة بمكان ؛ لأن الشعر جوهر وليس مظهرا أو ملامح خارجية ، ومن ثم رأى هذا الاتجاه أن الشعر يصنع قوانينه بنفسه ، وأن لكل نص شعري قانونه الخاص به ولا يخضع للمقاييس السابقة. ويعد الشاعر والناقد علي أحمد سعيد (أدونيس) رائد هذا الاتجاه باقتدار ، إذ يرى أن الشعر لا يمكن أن يحدد؛ لأن أي

1- مقدمة ابن خلدون – المكتبة التجارية – القاهرة – د ت – ص573.
2- في الأدب الجاهلي،المجموعة الكاملة – طه حسين – الشركة العالمية للكتاب – بيروت – ج314/5.
3- أصول النقد الأدبي – أحمد الشايب – مكتبة النهضة المصرية – لقاهرة – ط10 – 1994 – ص298.

تحديد يستند إلى قواعد ومقاييس ، " والشعر خرق مستمر للقواعد والمقاييس "[1] وعلى هذا الأساس يرفض أصحاب هذه الرؤية - وعلى رأسهم أدونيس - المفاهيم السابقة للشعر أو تلك التي عرفته من خلال حد ما أو مقياس معين ،فالشعر- كما يقول أدونيس - رؤيا: " والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة ، هي إذا تغيير في نظام الأشياء، وفي نظام النظر إليها ، هكذا يبدو الشعر الجديد أول ما يبدو تمردا على الأشكال والطرق الشعرية القديمة ، فهو تجاوز وتخطي يسايران تخطي عصرنا الحاضر وتجاوزه للعصور الماضية " [2] ، وقد ترتب على هذه الرؤية : إعادة النظر في الأنواع الأدبية ، وتقليص الحدود بينها ، وإدخال قصيدة النثر إلى الشعر ، والتأسيس لمفاهيم شعرية جديدة مغايرة لما كان سائدا من أن الشعر: قول موزون مقفى يدل على معنى.

وقد أدرك المقالح منذ وقت مبكر أن الشعر ليس وزنا وقافية أو مقاييس ثابتة غير قابلة للتغيير والتطوير ، " فالمقاييس متطورة و ما يصلح لفترة ليس بالضرورة أن يصلح لغيرها ، وما يصلح لمجتمع لا يصلح لمجتمع آخر بالضرورة "[3] ، والشعر- كما يرى - " أقدر الظواهر الفنية والثقافية على التطور والتغيير ، والمعايير الأدبية والفنية أكثر من غيرها تعرضا للتغيير ؛ لأن حساسية الإنسان - مهما كان حظه من المعرفة - لا تعرف الجمود ، وكأنما نزعة التطور عند الإنسان ليست مكتسبة بالتثقيف والتعلم وحسب وإنما هي غريزية أيضا "[4] ؛ ولهذا تعددت تعاريف الشعر ومفاهيمه لديه، واختلفت من فترة إلى أخرى في إطار منحى تصاعدي يدنو ابتداء من المفاهيم التقليدية وينتهي مستقرا في تخوم الحداثة. وأول ما يصادفنا من مفاهيم الشعر لدى المقالح قوله: " الشعر نغم ومعنى.. وهو

---

[1]- زمن الشعر- أدونيس ، دار العودة - بيروت - ط 2 - 1978 - ص 213.
[2]- زمن الشعر - ص9.
[3]- من البيت إلى القصيدة - ينظر: ص 233.
[4]- أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل - ينظر: ص15 وما بعدها.

تجارب منغمة "[1]. وفي هذا التعريف يقترب المقالح بشكل كبير من المفاهيم التقليدية حيث يشكل الوزن أهم عناصر الشعر وأهم مقوماته الأساسية ، وهو في هذا التقارب لا ينقل أو يقلد أولئك بحكم أسبقيتهم الزمنية ؛ بل هو تقارب أملته الضرورة المرحلية وحداثة التجربة الجديدة.

وتأسيسا على هذا التعريف الملتزم بالوزن بوصفه معيارا للشعر ، وعنصرا جوهريا للتمييز بين ما هو شعري وبين ما هو نثري ؛ يرفض المقالح قصيدة النثر، ولا يعدها شعرا حتى لو اشتملت على تجارب ذات قيمة لافتقارها للوزن ويصفها " بالفقاعات والطفح النثري الذي يولد بعيدا عن النغم الشعري "[2] ، فالمعيار هو الوزن و ما يحدثه الانتظام الخارجي للكلمات والوحدات الزمنية الثابتة في القصيدة من التنغيم ، سواء وزعت وحداته الزمنية بطريقة الأقدمين أو بالطرق الحديثة ، إذ لا يرى المقالح مانعا من أن "يبتكر الشاعر المبدع أوزانه "[3] حتى لا يسقط في أتون التقليد والاجترار وهو ينظم قصيدته في إطار الأوزان المعروفة ، المهم أن يكون الوزن هو القالب الذي تصاغ من خلاله التجربة والوعاء الذي تصب فيه.

ومهما يكن فإن الوزن لا يدل في كل الأحوال على الشعر ، وتوافره في القصيدة لا يمنحها شرعية الشعر ؛ لأن جوهر الشعر شيء غير الوزن ، صحيح أن الوزن من عناصر الشعر لكنه ليس كل الشعر، فثمة العديد من العناصر إذا خلا منها الشعر لا يصبح شعرا حتى وإن كان موزونا على أتم ما يكون ، فالمقطوعات التعليمية لا تعد شعرا مع ما فيها من حسن النظم وإجادة الوزن. الشعر إذن جوهر– طاقة من الانفعال والإيحاء والتخييل ، حالة إنسانية تتصل بالوجود وتعبر عنه – وليس مظهرا شكليا أو هيكلا خارجيا. وقد

[1]- الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن – ص83 .
[2]- شعراء من اليمن – ص79.
[3]- من البيت إلى القصيدة – ينظر: ص207.

أدرك المقالح ذلك ،وتوصل من خلال معاينة المعطى الشعري التراثي إلى أن الوزن لم يكن من شروط الشعر عند عرب ما قبل عصر التقعيد بدليل أنهم لم يفرقوا بين الشعر وبين القرآن مع الاختلاف الواضح بين معماريهما ، يتضح ذلك من قوله : " المفهوم الحقيقي للشعر عند العرب، وعرب الجاهلية بخاصة لا يجعل الوزن شرطا ضروريا لتكون الكتابة شعرا ولم يظهر مفهوم الشعر" هو الكلام الموزون المقفى " إلا في عصور متأخرة ، ولو قد كان ذلك المفهوم شائعا لما كان ذلك الموقف العجيب من القرآن الكريم هذا الكتاب المقدس الذي أدهشهم بإيقاعه الجميل وببلاغته المنتقاة... إن فارقا كبيرا بين المعلقات ومعمارها وبين هذا المعمار القرآني العجيب ومع ذلك فقد اختلط الأمر على عرب ذلك الحين فتوهموه شعرا "[1] ولهذا يعلن المقالح تمرده على الوزن كحد للشعر ، رافضا كل التعاريف التي لا تؤدي إلى حقيقة الشعر وجوهره ومنها تلك التي أسس عليها دراساته النقدية الأولى ، حيث يقول: " إنني أرفض كل التعريفات التقليدية ابتداء من ذلك التعريف الساذج المسطح: " الشعر هو الكلام الموزون المقفى" وانتهاء بالتعريف القائل : " الشعر رقص والنثر مشي" ، وأرفض كل التعاريف الحديثة ابتداء من التعريف القائل : " الشعر تجارب منغمة " ووقوفا عند التعريف الأحدث " الشعر كيمياء الكلمة " ، فكل هذه التعاريف بعيدة عن الحقيقة الشعرية فبعضها يهبط بالشعر إلى القاع وبعضها الآخر يرتفع به إلى ما وراء الغمام"[2] ، وهذه التعاريف – باستثناء التعريف المنسوب لأدونيس[3] " الشعر كيمياء الكلمة " ، وهو تعريف غامض وغير مفهوم– لا تنظر للوزن كمكون من مكونات الشعر بل أنها تعده أساسا للشعر، ورفض المقالح لها ليس رفضا للوزن في حد ذاته؛ ولكنه رفض لما قد يبنى عليها من تصورات ومفاهيم يمكن أن تصيب الشعر

1- ثرثرات في شتاء الأدب العربي – ص 126.
2- شعراء من اليمن – ص19.
3- و جابر عصفور ينسبه إلى شكيب أرسلان ، ينظر: قراءة النقد الأدبي– الهيئة المصرية العامة – ص38.

بالركاكة والذبول ، وتحيله إلى منظومات باهتة لا تمتلك حرارة الوجدان ودفء العاطفة ، على غرار ما أصاب الشعر في العصر الوسيط جراء تجريده من أي مفهوم آخر سوى " الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى".

على أن المقالح يبالغ – أحيانا – في رفضه لتلك المفاهيم في مقابل الاعتداد بصورة مبالغ بها أيضا بكل تعريف يقوم على أنقاضها حتى لو لم يصب ذلك التعريف كبد الحقيقة الشعرية ، يتضح ذلك مما استدل به على مفاهيم الشعر عند العقاد ، ومنها قول العقاد : " كان العهد الماضي عهد ركاكة في الأسلوب وتعثر في الصياغة تنبو به الأذن. وكان آية الآيات على نبوغ الكاتب أو الشاعر أن يوفق إلى جملة مستوية النسق أو بيت سائغ الجرس فيسير مسير الأمثال وتستعذبه الأفواه لسهولة مجراه على اللسان. وكان سبك الحروف ورصف الكلمات ومرونة اللفظ أصعب ما يعانيه أدباء ذلك العهد لندرة الأساليب ووعورة التعبير... فإذا قيل أن هذه القصيدة يتلوها القارئ " كالماء الجاري " فقد مدحت أحسن مدح وبلغت الغاية ، وإذا اشتهر شاعر بالإجادة فليس للإجادة عندهم معنى غير القدرة على " الكلام النحوي"[1]. والمقالح يصف ملاحظات العقاد ب" العميقة التي تفضح كثيرا من الصاغة أو الذين لا يرون في الشعر إلا أنه كلام حلو منسق ومرتب على شكل معين وأنه ينتهي بكلمة ذات جرس موسيقي يتكرر في آخر كل بيت "[2]. وليس في تعقيبه هذا كبير مبالغة بيد أن مكمن المبالغة لديه هي في منطوق هذا الحكم النقدي التعميمي الذي يقول فيه : " وهذا الإدراك العميق الجديد لمفهوم الشعر لا يقف عند التعريفات العربية السابقة ، و لا عند التعريفات الأوربية المستحدثة ، ولكنه مفهوم يجمع بين المفهومين ويضع تصورا أو نظرية لما ينبغي أن يكون عليه الشعر الحقيقي ولما يجب أن

1- الديوان في الأدب والنقد – عباس محمود العقاد ، إبراهيم المازني – مؤسسة دار الشعب للطباعة والنشر – القاهرة – ط4 – 1997 – ص12.

2- عمالقة عند مطلع القرن – ص 65.

يكون عليه الشاعر الحقيقي"[1]. وحسب فهمي فإن ما جاء في نص العقاد لا يعدو كونه توصيفا لما كان عليه الشعر من مفاهيم وتصورات أكثر من كونه تعريفا إجرائيا محددا للشعر ، قد يكون أحد تعاريف الشعر ولكنه ليس بذلك المستوى الذي يجعل منه تعريفا جامعا مانعا لما ينبغي أن يكون عليه الشعر – خاصة أن قضايا الفن والأدب ، ومنها مفاهيم الشعر– مسائل نسبية لا تحمل صفة القطع لتداخل الذاتي فيها بالموضوعي ، والواقعي بالخيالي ناهيك عن تعدد آفاق الرؤية التي يصدر عنها النقاد في أحكامهم ومفاهيمهم للشعر سواء على محاور مكوناته أو وظيفته أو أثره ، ما يجعل الوصول إلى تعريف نهائي يرتكن إليه الشعر كليا مسألة صعبة أو شبه مستحيلة. يقول موريس بورا : " لم يجد أحد – حتى أرسطو– تعريفا كافيا للشعر"[2]، ولهذا تعددت مفاهيم الشعر واختلفت من فترة إلى أخرى حتى عند الشاعر الواحد.

وفي إطار بحث المقالح عن مفهوم يؤدي إلى حقيقة الشعر يميل إلى التركيز على الصورة الشعرية فيعرف الشعر بالقول : " هو التفكير بالصورة ، والصورة الشعرية هي جوهر التعبير الفني في القصيدة العربية " [3] ، والاستناد إلى الصورة في حد الشعر – لاشك – نقلة حادة في النظر إلى الشعر وتعريفه، لأنها تتجاوز الوزن باعتباره معيارا تقليديا راسخا لتمييز الشعر عن النثر ، وتتخطى القافية أيضا باعتبارها من متعلقات الوزن من جهة، وذلك بكل تأكيد يخلق مفهوما متقدما للشعر يبعده عن التقريرية والتسطيح.

بيد أن الصورة ليست وقفا على الشعر وحده ، " فهي ملحوظة في كل نتاج أدبي خلاق ، فلا ينبغي تصورها في القصيدة دون القصة ولا في الملحمة دون الرواية ولا في

---

[1]- عمالقة عند مطلع القرن – ص 65.
[2]- تراث الرمزية – موريس بورا – عن: الأسس الجمالية في النقد الأدبي– عز الدين إسماعيل – دار الفكر العربي – القاهرة – 2000 – ص291.
[3]- عمالقة عند مطلع القرن – ص33.

الأرجوزة دون الخطبة "[1] ، كما أنها ليست مفهوما شعريا جديدا " فالشعر قائم على الصورة منذ أن وجد حتى اليوم ولكن استخدام الصورة يختلف بين شاعر وآخر كما أن الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في طريقة استخدامه للصور "[2] وذلك يشير إلى أن الصورة مكون من مكونات الشعر وليست هي الشعر، والانطلاق منها في تعريفه هو انطلاق من جزء من أجزائه. والباحث يرى أن أي تعريف لا ينظر إلى الشعر بصفته بنية واحدة ومتماسكة لا يمكن فصل عراها أو تفتيت بنيتها إلى أوصال أو أجزاء هو تعريف ناقص ومشلول ؛ لأنه ينظر إلى الشعر كمن ينظر إلى الكون بعين واحدة ، واعتقد جازما أن هذه هي رؤية المقالح بدليل أنه لم يتلبث طويلا عند هذه التعاريف التي تنظر إلى الشعر من زوايا مفردة ، فلا يكاد يحس بقصور التعريف الذي قاله أو اختاره في مرحلة ما حتى يغادره إلى تعريف آخر أكثر اتساعا وعمقا لمفهوم الشعر مما سبق ، وهو ما سوف نلاحظه في تعاريفه القادمة ، ومنها هذا التعريف: " الشعر مستوى معين من اللغة ومن التركيب والتكثيف والتصوير و التخييل ، والقصيدة إبداع لغوي يتميز بالفن والخيال لا بالطنطنة و الرنين "[3]. فهذه الرؤية التي قدمها المقالح للشعر بوصفه مستوى لغويا وتركيبيا مخصوصا... الخ تتجاوز القشرة الخارجية وتدنو من روح هذا الفن وجوهره[4]، فلم يعد الشعر نغما ومعنى أو صورة فنية ، بل أصبح كونا لغويا بالدرجة الأولى ، يتشكل بما يمارس على لغته من عمليات فنية.وتتجلى عبقرية الأداء الشعري في قدرة الشاعر على امتلاك طاقات اللغة ، و كشف أسرارها ، واستغلال إمكاناتها الموسيقية والتصويرية و الإيحائية والدلالية.

---

[1]- الصورة الفنية في شعر المقالح – عبد الملك مرتاض – ضمن كتاب الحداثة المتوازنة – ص238.
[2]- فن الشعر – إحسان عباس، عن: الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن – ص135.
[3]- ثرثرات في شتاء الأدب العربي – ص126.
[4]- قصيدة النثر في نقد المقالح – عباس توفيق رضا – ضمن كتاب الحداثة المتوازنة – ينظر:ص 153.

ولغة الشعر لاشك مرتبطة بتجربة الشاعر وعلاقته بالحياة. فالمبدع لا يستطيع أن يبدع ما لم يحط علما بشروط الحياة التي يعيشها. ولا يعني ذلك أن الشاعر حين يوظف اللغة في التعبير عن واقعه أنه ينقل لنا الواقع كما ينعكس في عينيه ، بل إنه ينقل لنا تصوره لذلك الواقع كما ينعكس علي وجدانه ولغته ورؤيته ، أي أن اللغة الشعرية لا تقول ذاتها أو واقعها ، وإنما تقول رؤية الشاعر للحياة والواقع.

ومعنى ذلك أن الشعر رؤية ، وما مكوناته الفنية إلا امتداد لهذه الرؤية. فاللغة والصورة والإيقاع نتيجة لرؤية خاصة للأشياء. وهذه الرؤية نتيجة علاقة الشاعر بأشياء العالم. وما العلاقات اللغوية والإيقاع والصورة إلا تجسيد لهذه العلاقة. وهذا المفهوم – أي مفهوم رؤيوية الشعر– من المفاهيم الرئيسة التي رسخها المقالح و التعاريف التي ارتضاها، فالشعر–عنده : " رؤيا لعالم جديد وهو – أي الشعر – محاولة للنفاذ خلال الحلم مما هو كائن إلى ما ينبغي أن يكون ليس في عالم الواقع المادي فحسب بل في عالم الحلم نفسه أي في العالم الشعري حيث نحلم بلغة جديدة غير مسكونة على حد تعبير أدونيس وينابيع لم تطرق على حد تعبير حسن اللوزي "[1]، ووفقا لمفهوم رؤيوية الشعر، لم تعد القصيدة مجرد وصف خارجي، أو تعبير عن الانفعالات الآنية والمشاعر المباشرة، وإنما أصبحت عالما متكاملا يجسد رؤيا الشاعر وموقفه من الحياة والوجود. ولأن الرؤيا كما يقول أدونيس :" قفزة خارج المفهومات السائدة ،هي إذا تغيير في نظام الأشياء ، وفي نظام النظر إليها"[2]. فإن الشعر من وجهة النظر هذه ، نظرة جديدة إلى العالم تختلف عن النظرة التقليدية ، فهو ثورة على المفهومات القديمة ومحاولة لخلق عالم جديد أكثر حرية. والمقالح يتفق مع أدونيس في ربط الرؤيا بالتحرر من السائد والمألوف، إلا أن مفهوم الثورة على القديم و التحرر من السائد والمألوف لدى المقالح تختلف عن مفاهيم أدونيس ، ففي حين

1- ثرثرات في شتاء الأدب العربي – ص14.
2- زمن الشعر - ص9.

يبني أدونيس رؤيته على هدم القديم والتمرد عليه ، يبني المقالح رؤيته على احترام القديم والانطلاق منه.

ومع أن مفهوم الشعر الرؤيوي من المفاهيم التي احتفل بها النقد الحديث غير أن تعريف الشعر كرؤية ليس جديدا هو الآخر " إذ أنه يعود إلى أرسطو في كتابه البويطيقا حيث يعرف الشعر بأنه كشف Alethei)) ووفقا لفكرة الكشف – كما يحددها ملر – فإن الشعر فعل عقلي يستهدف الكشف عن الأشياء من خلال الكلمات وبالكلمات نفسها "[1] وذلك يؤكد أن الشعر من المفاهيم العصية على القولبة والتحديد. والمقالح يعي هذه الحقيقة منذ وقت مبكر حتى أنه يرى عدم جدوى أي تعريف ، ففي رده عن سؤال الشاعر والناقد عبدالله البردوني : ما الشعر؟ كانت إجابته : " إنك إذا لم تكن تطلب المستحيل ، فأنت تطلب تعريف مالا يعرف "[2] ، ويبدو أن هذه الحقيقة لا زالت ملازمة له وهو ما يفسر عدم استقراره واشتغاله على تعريف واحد.فمع أن مفهوم الرؤيا – كما يقول غالي شكري– " لا تنطبق أبعادها إلا على الشعر الحديث "[3] والمقالح شاعر يتموضع شعره في قلب الحداثة ، إلا أنه– كما يبدو– قد عدل عن استخدام مصطلح الرؤيا في تعريف الشعر مؤثرا عليه مصطلح الخيال ، وذلك ما يكشف عنه اختياره لهذا التعريف: " إن أكثر التعريفات قربا من تصوري لتعريف الشعر ، هو ذلك التعريف الذي وضعه الشاعر والكاتب الأرجنتيني الأشهر خورخي بورخيس... أظن الشعر يختلف عن النثر ، لا باختلاف صيغتهما اللفظية ، كما يقول (الكثيرون) وإنما يختلفان في حقيقة أن كليهما يقرأ بطريقة مختلفة ، فالقطعة التي تقرأ وهي موجهة إلى العقل هي نثر ، والقطعة التي تقرأ موجهة إلى المخيلة ينبغي أن تكون شعرا "[4]. وقد يفهم من هذا النص– الذي يعرف

---

[1]- الإبداع – عابد خزندار – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – 1988 – ص47.
[2]- ثرثرات في شتاء الأدب العربي – ص14.
[3]- شعرنا الحديث إلى أين – ص13.
[4]- الملحق الثقافي للثورة – العدد 14677 – 17يناير 2005.

الشعر على أساس الفرق بينه وبين النثر في أسلوب التعبير– أن المقالح بتحديده الشعر بالخيال لم يضف جديدا لتعريف القدماء والإحيائيين الذين " يلحون إلحاحا واضحا في تعريفهم الشعر على كلمة الخيال ومشتقاتها ، وكأنهم بذلك يحاولون أن ينفوا انحصار الخاصية النوعية للشعر في تعريفه العروضي " [1] ، كما أنه لم يضف جديدا لتعريفات المقالح نفسه ، والسبب أن المقالح لم يكن منشغلا وهو يورد هذا التعريف بإضافة جديد لمفهوم الشعر قدر انشغاله بأمر آخر هو تبرير قصيدة النثر ، فقد جاء هذا التعريف في مدخل دراسة له عن قصيدة النثر عند الشاعر عباس بيضون ، وبعد أن وصف تعريف بورخيس بأنه : " بصياغته الحاسمة شبه المنطقية لتعريف الشعر والنثر تجعله أكثر دقة وواقعية من أي تعريف سابق "[2] يخلص المقالح إلى القول : " ووفقا للتعريف الذي وضعه بورخيس للشعر، وبعيدا عن الاسترسال في مناكفة أنصار التقاليد الأدبية ، ينبغي أن تكون قصيدة النثر شعرا حتى وإن ربطناها في التسمية الشائعة بالنثر "[3]. فغاية الناقد من هذا التعريف أن يدلف إلى قصيدة النثر لا على أنها جنس أدبي من فصيلة النثر –كالنثر الشعري أو ما شابهه – أو كجنس أدبي ثالث له خصائص وسمات نوعية فارقة ومميزة ، بل على أنها نص شعري يمتلك خصائص الشعر ومقوماته. إلا أن هذا التعريف لا يعطي الفرصة لقصيدة النثر لتلحق بجنس الشعر فحسب بل أنه يفتح المجال أمام أجناس الكتابة الإبداعية الأخرى التي تعتمد على الخيال كأشكال السرد والدراما ، وهي دعوة إلى إذابة الحواجز والحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية يؤكدها المقالح بقوله: " الشاعر العظيم هو ذلك الذي يلغي الحدود التي يحاول البعض إقامتها بين الإشكال الشعرية "[4]وقوله أيضا : " لست من المتزمتين الذين يرون لكل جنس أدبي شروطه ومعطياته وهويته ،

---

[1]- قراءة النقد الأدبي – جابر عصفور – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – 2002– ص37.
[2]- الملحق الثقافي لصحيفة الثورة – العدد 14677 – 17يناير 2005.
[3]- نفسه، العدد 14677.
[4]- نفسه، العدد14376 – 22مارس 2004.

فالمبدع الحقيقي يستطيع أن يكتب أعمالا إبداعية تمحو التخوم الفاصلة بين الأجناس "[1]

وليس هذا موضوع حديثنا وما يهمنا تأكيده أن الخيال مع أهميته في العمل الإبداعي إلا أنه ليس معيارا نهائيا ودالا على الشعر ولو كان كذلك لعدت الأساطير والروايات الخيالية والقصص الفنتازية أعمالا شعرية. صحيح أن الخيال عنصر جوهري في الشعر لكن وجوده في النثر لا يجعل منه شعرا كما أن وجود النثر في الشعر لا يخرج به – في كل الأحوال – إلى النثر، لأن الشعر ليس عملا تخيليا فحسب بل شكلا أدبيا أيضا.

وإذا ما تجاوزنا هذا التعريف – وهو كسابقيه يضيء جانبا من جوانب الشعر – وجدنا المقالح وقد انتهج – في أحدث تعاريفه – أسلوبا آخر غير هذا الأسلوب الذي ينطلق في تعريف الشعر من أحد مكوناته أو خصائصه ، ذلك الأسلوب تكشف عنه جملة التعاريف التي قدمها المقالح لمؤتمر القاهرة الدولي الأول للشعر خلال الفترة من:10–13 فبراير2007 ، و منها : " الشعر ماء الوجود الذي نشربه ونغتسل به ونسبح فيه كل يوم ونحن ندري أو لا ندري ، إنه صوت الكون وصوت الكائن التقيا في لحظة نادرة فصنعا هذا الفن الغامض في جانب منه والواضح في جوانبه الأخرى والذي يلقي بظلاله على الحياة في نصفها المشرق فيجعل منها قصيدة لا يمل الإنسان الحي من ترديدها. وهو تحول في الفكر وتحايل في اللغة والتي ينتزع بها الشاعر المفردة من سياقها العام لكي يضعها في سياق خاص ، هي القصيدة التي تحمل معنى الإيقاع كما تحمل معنى الانتشاء. الشعر هو الحب لدى الشباب ، والحكمة لدى الكهول والشيوخ ، وهو السلوى في حالة الحزن وفراق الأحبة ، وهو المعنى الكبير الذي يملأ فراغ الروح وخواء القلب، هو الصورة التي تلتقط أحاسيس الناس والأشياء ، المعنى المنفتح على اللامتناهي، والتعبير عن الكينونة الإنسانية خارج المقولات العقلية، هو النهر الذي لا تنضب ينابيعه ،والسؤال الذي لا

[1]- الملحق الثقافي لصحيفة الثورة، العدد 14341 – 16 فبراير 2004.

تستنفد اللغة إجاباته ، وهو البحث العميق عن ماهية الوجود بمصابيح اللغة ، وهو الطريق التي تمتد في حياة الإنسانية من المهد إلى اللحد ، هو صوت المدينة الفاضلة والحنين الدائب والبحث عن الحقيقة في مشاعر الإنسان وأحاسيسه ووجدانه ، الشعر هو كل ما قيل وما لم يقل عن طموح الإنسان وأحلامه في التواصل مع نفسه ومع الآخرين، وهو قبل هذا وذاك لحظة لغوية نادرة تصطادها الذاكرة عفويا أو بعد تأمل طويل لتوصلها بهذا الشكل الفريد الذي نعجز عن تفسير كنهه." [1]

فالمقالح هنا لا يحدد ولا يحاول أن يضع تعريفا جامعا مانعا ،كما يقول المناطقة، بل أنه يشاهد ويصف ما يشاهد من تأثير الشعر وفتنته ، وقدرته على الانسراب إلى أعماق النفس البشرية والتعبير عن الكينونة الإنسانية، متلمسا مواطن سحره وتميزه عن غيره من الأنساق الفكرية والثقافية الأخرى التي يبدعها الإنسان ، وما يمنح هذا النوع من القول الحق في الانتساب إلى عالم الخلود ، ليس ذلك فحسب بل ويصف طبيعته وأدواته وطرائق تشكله ، ولكن دون أن يجزم أن الشعر هو تلك الأدوات والمكونات.

وهكذا يقترب المقالح برهافة مدهشة من الشعر، ليضعنا أمام فلسفته الجميلة ومعناه العميق وقدرته في البحث عن الحقيقة وكشفها..بعيدا عن واحدية التعريف والتحديد، فليس الشعر قانونا عاما أو فرضية علمية لا يُدرك كنهها ولا تتضح ماهيتها إلا بتحديدها والإحاطة بمفهومها ، وما أتعب إليوت نفسه حينما قال : ما فائدة أن نعرف الشعر؟! فالشعر ليس قيمة موضوعية (مادية كانت، أو معنوية) تتوسل الخطاب الثقافي الاجتماعي أو الأخلاقي الديني والسياسي والعلمي، إنه الكل في روح شخصية واحدة، وحيدة متفردة وهائمة، هي روح الشاعر الذي لا يشبه أحدا ولا يشبهه أحد. [2].

---

[1]- فتنة الشعر وغوايته المتجددة – المقالح – الملحق الثقافي لصحيفة الثورة – العدد 15447. – 26 فبراير 2007.

[2]- ينظر: الإلهام الشعري – جنان جاسم حلاوي – نزوى : مجلة فصلية ثقافية – تصدر عن : مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان – العدد9 – يناير 1997.

تلك أهم مفاهيم الشعر لدى الناقد عبد العزيز المقالح ، وهي في مجملها مفاهيم حداثوية الرؤية تفتح للشعر فضاءات واسعة ومدارات متعددة ، وتحرره من الانحشار في زوايا هامشية ضيقة. على أن تعددها بهذا الشكل يشير الى قلق الناقد وإحساسه بصعوبة الوصول إلى معيار نهائي للشعر. وهو مايفسر تعرض تلك المفاهيم والتعاريف لإعادة النظر والتعديل المستمرين في نقده.

الفصل الثاني

القضايا الفنية

المبحث الأول : اللغة الشعرية.

المبحث الثاني : موسيقى الشعر.

1- اللغة الشعرية لغة خاصة متفردة، وسر تفردها أنها تتميز من شاعر لشاعر ومن عصر لعصر.

2- اللغة الشعرية تحطم اللغة العادية لكي تعيد بناءها ثانية في أنساق تركيبية وعاطفية جديدة.

3- اللغة في الشعر تكون شعرية، حين تقيم علاقات جديدة بين الإنسان والأشياء، و بين الأشياء والأشياء ، بين الكلمة والكلمة ، أي حين تقدم صورة جديدة للحياة والإنسان.

4- اللغة الشعرية لغة تكثيف وغرابة ، لغة تؤلف ما لا يأتلف ، تصدم ، تعبر إلى حيث الإدهاش والسحر ، تستخدم كل ما تتيحه اللغة من فضاءات وإمكانات كالمجاز والاستعارة والأسطورة والرمز وكل ما توحي به من تجريد ومن إمكانات جمالية وفكرية

5- يترابط في اللغة الشعرية المستوى الصوتي مع المستوى الدلالي.

6- اللغة الشعرية تمثل بنية وظيفية لا يمكن فهم عنصر منها خارج نظامها المتكامل. كما أنها لا يمكن وضعها في هياكل وجداول مسبقة ومعرفة وظائفها خارج سياقها ، وبينما تقوم جميع عناصر اللغة النثرية العادية بوظيفتها التوصيلية ، تكتسب في لغة الشعر استقلالا خاصا وقيمة مميزة ، وتجنح إلى استبعاد عنصر الآلية والمراتب المسبقة كاشفة عن نوع خاص من الدلالة الشعرية.

ومهما يكن من اختلاف فإن مجمل هذه المفهومات تؤكد أن اللغة الشعرية ذات طبيعة متفردة ، وأنها قيمة في ذاتها لا وسيلة لغايات أخرى تخرج عما هو مألوف لتصبح في جوهرها لغة مجازية.

وقد قاد الاهتمام بالشعر ، ومحاولات تفسيره ، ومعرفة خصائصه ومميزاته إلى تجذير البحث في اللغة الشعرية بوصفه – أي الشعر – نسقا تعبيريا وفنيا أداته اللغة ؛ حيث

المبحث الأول :

اللغة الشعرية[1]

يتفرد الأدب دون غيره من العلوم الإنسانية بصعوبة تحديد مفاهيمه ومصطلحاته تحديدا دقيقا يجلو عنها الغموض ، ويزيح من حولها شبح الاختلاف وتعدد الرؤى ، ويحيلها إلى مفاهيم ومصطلحات إجرائية قابلة للتعميم ؛ وذلك راجع إلى طبيعة الأدب بصفته من العلوم المستعصية على النمذجة والمقايسة ؛ وهو أمر مسلم به عند أغلب الدارسين خاصة بعد فشل المناهج التي أسست فكرتها على مشروع تحقيق علمية الأدب والنقد.

والحديث عن اللغة الشعرية يأتي وفق هذا الإطار ؛ كونها من مفاهيم الأدب إن لم تكن أهمها كما يقول كولريدج : إنها أعظم عنصر في بنائية القصيدة في الآداب جميعا [2]. ومن هنا فإن الباحث لا يطمح – وهو يحاول مقاربة مصطلح اللغة الشعرية – إلى خلق أو إيجاد تعريف جامع شامل يحيط بدقائق المفهوم وجزئياته ؛ لأنه مصطلح خلافي غير منعقد الإجماع على تحديده شأن مصطلحات الأدب ، ولأن أي تعريف مهما ادعى العمق ، والشمول ، والفرادة لا يعدو أن يكون إضافة إلى قائمة طويلة من التعاريف إن لم يمتح من معينها ، وسيكتفي الباحث بعرض بعض المفاهيم التي يرى أنها اقتربت من مفهوم اللغة الشعرية ، ومنها[3] :

---

[1]- فضلنا مصطلح اللغة الشعرية على مصطلح لغة الشعر لأنها أكثر قبولا منه اعتمادا على نظر إيحائي أن اللغة الشعرية أكثر تعبيرا عن فحوى الشعرية من لغة الشعر. ينظر : اللغة الشعرية في النقد العربي – محمد رضا مبارك – ص10.

[2]- - لغة الشعر الحديث – عدنان حسين قاسم– الدار العربية للنشر والتوزيع –القاهر– 2006 –ينظر:ص21.

[3]- اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي ، تلازم التراث والمعاصرة – محمد رضا مبارك – دار الشئون الثقافية العامة – بغداد – 1992 – ينظر: ص 15 ، 16.

تنبه المشتغلون بالشعر والمهتمون به من النقاد ، والشعراء ، وغيرهم إلى أن النظر إلى الوزن كشرط للشعر لم يعد مجديا ، وأن التغاير بين النثر والشعر ليس في التشكيل الخارجي الذي يمثل الوزن والقافية ، وإنما في الصياغة الفنية المميزة للعمل الشعري ، وفي قول ابن سلام : " وليس بشعر وإنما هو كلام مؤلف معقود بقواف "[1] تعليقا على ما كتبه ابن إسحاق في السير من أشعار كثيرة نسبها إلى الجن والإنس والأمم الغابرة – ما يؤيد ذلك. " ومعنى هذا إن الشعر لا يتحقق بتوافر الجانب الشكلي وحده ، بل لابد من توافر الخصائص الفنية التي تكسب التعبير اللغوي شاعرية "[2]. وقد لاحظ النقاد أن تلك الخصائص لم تتكامل في شيء مثلما تكاملت في اللغة الشعرية ،ومن ثم اتجهت أنظارهم صوب البحث في خصائص هذه اللغة ، وسر تميزها واختلافها عن اللغة بنسقها المتعارف عليه ، وهو النسق القاموسي انطلاقا من إدراكهم ووعيهم بخصوصيتها وتمايزها عن اللغة النثرية. وكان من أهم القيم الفنية التي خصوا بها اللغة الشعرية : الإيجاز، والتكثيف، والتلميح في التعبير ، يقول الأصمعي: " الشعر ما قل لفظه وسهل ذوق معناه ولطف "[3]، ويرى أبو هلال العسكري في معرض حديثه عن الفرق بين الشعر والنثر أن الشعر يليق به الإيجاز بعكس النثر ، يقول : " الإيجاز بجميع الشعر أليق وبجميع الرسائل والخطب ، وقد يكون من الرسائل والخطب ما يكون الإيجاز فيه عيا ولا أعرفه إلا بلاغة في جميع الشعر، لأن سبيل الشعر أن يكون كلامه كالوحي ومعانيه كالسحر مع قربها من الفهم "[4].

وفي قول البحتري :

الشعر لمح تكفي إشارته وليس بالهذر طولت خطبه[5]

1- طبقات فحول الشعراء – ص5.
2- نظرية الشعر في النقد العربي القديم –ص105.
3- نظرة الاغريض في نصرة القريض – ص 10.
4- ديوان المعاني – أبو هلال العسكري – الموسوعة الشعرية 3 المجمع الثقافي ابو ظبي – 2003– ص1125.
5- ديوان البحتري – شرح وتقديم : حنا الفاخوري – دار الجيل – بيروت – 1995– المجلد الأول: ص126.

دليل على استيعاب الشعراء لهذه الخصيصة. ولما كان الإيجاز أو ما يعبر عنه حديثا بالتكثيف من خصائص اللغة الشعرية عند نقادنا القدامى فقد عابوا على الشعراء الإسهاب والإفاضة في عرض أفكارهم ، ورأوا في ذلك إهدارا للقيمة الفنية والجمالية للشعر على نحو ما نجده عند ابن رشيق واستيائه من التفصيل الزائد في عرض ابن الرومي لمعانيه في القصيدة ويصفه بأنه : " ضنين بالمعاني حريص عليها يأخذ المعنى الواحد ويؤكده فلا يزال يقلبه ظهرا لبطن ، ويصرفه في كل وجه إلى كل ناحية حتى يميته، ويعلم أنه لا مطمع فيه لأحد "[1].

ولما كانت اللغة الشعرية لغة مكثفة وموحية ، تكتفي بالإشارة والتلميح ، وتنأى بنفسها عن الإفاضة والتصريح ، فقد كان حظها من المجاز – بصوره المختلفة – أوفر من حظ النثر ، يقول ابن سينا : " الاستعارات والمجازات في الأقوال الموزونة أليق من استعمالها في الأقوال المنثورة ، ومناسبتها الكلام في النثري المرسل أقل من مناسبتها الشعر"[2] ، ويرى ابن رشيق أن " الشعر : ما اشتمل على المثل السائر ، والاستعارة الرائعة ، والتشبيه الواقع ، وما سوى ذلك فإنما لقائله فضل الوزن " [3] ، فعند نقادنا القدامى لا يكون الشعر شعراً ما لم يشتمل على وجه من أوجه المجاز ، وصورة من صور البيان : كناية ، أو تشبيه ، أو استعارة. وقد " وصفوا الشاعر الذي يخلو شعره من هذه الصور بأنه (يخلي) ، واعتبروا الإخلاء عيبا في الشعر ، وبعد أن كان المثل والتشبيه والاستعارة أقساما للشعر أصبح الشعر ذاته عبارة عن هذه الوجوه " [4]. ولاشك أن نزوح لغة الشعر إلى الخيال ، وتوظيف صور المجاز في عرض المعاني والأفكار قد جعلها تبتعد عن التقريرية والمباشرة ، وأحالها إلى لغة إشارية رمزية شفافة ؛ وذلك بدوره أكسبها

1- العمدة في محاسن الشعر وآدابه– ج358/1.
2- الخطابة – ابن سيناء – عن : نظرية اللغة في النقد العربي – عبد الحكيم راضي – ص 42.
3- العمدة في محاسن الشعر وآدابه – ج213/1.
4- نظرية اللغة في النقد العربي – عبد الحكيم راضي – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – 2003- ص46.

قيمة فنية إضافية ناقشها النقاد واستفاضوا في بحثها؛ وتلك القيمة هي الغموض الناشئ عن تكثيف المعنى والإغراق في التصوير. وعند بعض نقادنا أن الغموض الفني قيمة أساسية للشعر ، وعلامة فارقة بينه وبين النثر ، يقول الصابي : " إن طريق الإحسان في منثور الكلام يخالف طريق الإحسان في منظومه ، لأن الترسل هو ما وضح معناه وأعطاك سماعه في أول وهلة ما تضمنته ألفاظه ، وأفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه "[1].

ومع أن ثمة من يعد الغموض عيبا في الشعر وليس ميزة – خاصة إذا أوغل في الإبهام – إلا أن احتفاء الصابي به واستحسانه له ليؤكد أن فكرنا النقدي في تجلياته الأساسية كان على وعي جيد بحقيقة الشعر ، وبحقيقة لغته وأنها لغة مكثفة: " توحي بالمعنى ولا تحدده ، تشي به ولا تكشف عنه ترمز إليه ولا تمسك به – إنها لغة حافلة بالمعاني التي تشع في وجدان المتلقي وتهبه فرصة التأمل والاختيار والتنقل بين الدلالات الثرية التي يمتلي بها اللفظ القليل "[2]. على أن اهتمام نقادنا القدامى بلغة الشعر لم يقتصر على تحديد الخصائص العامة للبناء اللغوي ؛ بل تعداه إلى تحديد القيم الفنية التي تجعل من المفردات والتراكيب أكثر شاعرية ، وهو ما فجر ثنائية اللفظ والمعنى كقضية جمالية فنية لعلها الأبرز في نقدنا العربي ، وهي على ما يبدو أهم قضية تمحورت حولها دلالة مفهوم اللغة الشعرية في نقدنا القديم. والمتتبع لهذه القضية في التراث العربي يجد أن الخطاب النقدي تنازعته ثلاثة تيارات أساسية :

الأول : يعلي من شأن الألفاظ على حساب المعنى.

الثاني : يعلي من شأن المعنى على حساب الألفاظ.

---

[1]- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر – ضياء الدين ابن الأثير. تعليق : أحمد الحوفي ، بدوي طبانة – دار نهضة مصر للطباعة والنشر – القاهرة – د ، ت – ج4/ص7,6.

[2]- نظرية الشعر في النقد العربي القديم – ص 119.

الثالث : يرفض الفصل بينهما ؛ لأنهما بأبسط تعبير وجهان لعملة واحدة.

ولعل الجاحظ أقدم من أثار هذه القضية ، واهتم بها اهتماما بالغا ، وهو بلا منازع زعيم التيار الذي يعنى بالألفاظ ، وآراؤه في هذا الجانب ثرية وخصبة ، ومنها مقولته الشهيرة : " والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج" [1]. ومن أنصار الألفاظ المغالين في إعلائها على حساب المعاني والأفكار: ابن خلدون ، كما في قوله: " إعلم أن صناعة الكلام نظما ونثرا إنما هي في الألفاظ"[2]. وحري بنا القول: إن عناية هذا التيار بالألفاظ قد بلغت فيما يخص اللغة الشعرية حد تسمية ألفاظ بذاتها على أنها ألفاظ شعرية على نحو ما ذكره ابن رشيق : " وللشعر ألفاظ معروفة ، وأمثلة مألوفة لا ينبغي للشاعر أن يعدوها ، ولا أن يستعمل غيرها " [3] وألف بعضهم كتبا تمد الأدباء والشعراء بما يحسن من الألفاظ والعبارات التي ينبغي مراعاتها ، كابن قتيبة في (أدب الكتاب) ، وكتاب (اصطلاح المنطق) لابن السكيت، وكتاب (جواهر الألفاظ) لقدامة بن جعفر ، وعدد بعض نماذجها ابن الأثير في(المثل السائر) ، كما اشترطوا لبلاغة الألفاظ: الجزالة ، والملاحة ، والحسن والنبل ، والشرف ،والعذوبة ، والرشاقة ، والخفة.. وأن تخلوا من التوعر والوحشية ، وتبتعد عن السقوط والعامية والابتذال ، وأن تكون جارية على العرف العربي : من التصريف ، وتباعد مخارج الحروف ، وألا تعطي إيحاء سيئا ، وأن تكون مأنوسة في الاستعمال[4].

وفي مقابل هذا التيار يقف تيار المعاني من الذين يفضلون أن ينقلوا آثار عقولهم أكثر من اهتمامهم بالشكل ، بيد أن جلهم لم يغفل شأن الألفاظ فهم ينزلونها في الأهمية

[1]- الحيوان – الجاحظ – تحقيق وشرح عبد السلام هارون – مطبعة الحلبي – القاهرة – 1948– ج131/3.
[2]- مقدمة ابن خلدون – ص514.
[3]- العمدة في محاسن الشعر وآدابه – ص 223.
[4]- ينظر: سر الفصاحة – ابن سنان الخفاجي– دار الكتب العلمية - لبنان -1982- ص:64ومابعدها.

مرتبة قريبة تلي مرتبة المعنى ، ولذلك يشبهون الألفاظ بالمعرض ، أو الثوب للجارية الحسناء التي تزداد حسنا في بعض المعارض دون بعض ، وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذي أبرز فيه ، وكم من معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح البسه[1].

وأصحاب المعنى يرون أن : " من عرف مستور المعنى و مكشوفه... تراه لا ينظر إلا بعين البصيرة "[2] ؛ فغرضهم إفادة المتلقي بما أنتجوا من آثار عقولهم.

والمعاني وإن كان أغلبها قد استهلك كما استهلكت الألفاظ إلا أن مجال الإبداع فيها أفسح – كما يرى أصحاب هذا التيار؛ " لأن المحدثين أكثر ابتداعا للمعاني ، وألطف مأخذا، وأدق نظرا... لأن المحدثين عظموا الملك في زمانهم ورأوا ما لم يره المتقدمون"[3].

وقد عرف ابن طباطبا من أنصار المعنى. وعد محمد غنيمي هلال الآمدي من متعصبي المعنى بدليل إعجابه بامرئ القيس " لأن الذي في شعره من رقيق المعاني وبديع الوصف ولطيف التشبيه وبديع الحكمة فوق ما استعار سائر الشعراء من الجاهلية والإسلام ، ولولا لطيف المعاني...ما تقدم غيره "[4] . وكما تواضع تيار الألفاظ على ما يمكن تسميته بمعايير شعرية اللفظ فقد كان لتيار المعاني معاييرهم الفنية وإن لم تكن من حيث الدقة والشمول بنفس مستوى معايير الألفاظ ؛ " لأن حصر المعاني بقوانين تستوعب أقسامها وفنونها – على النحو الذي بحثت به الألفاظ – أمر عسير متعب ؛ لأن في الألفاظ مواضعة واصطلاحا يختلف الناس في المعرفة بهما بحسب اختلافهم في معرفة اللغة وفهم الاصطلاح والمواضعة. والمعاني ليس فيها شيء من ذلك وإنما معيارها العقل والعلم وصفاء الذهن " [5] . ولهذا كانت معاييرهم عامة ، تتعلق بمستويات الصياغة أكثر من

1- عيار الشعر–ينظر : ص14.
2- ينظر : إسماعيل أدهم ناقدا – أحمد إبراهيم الهواري – دار المعارف – القاهرة – 1990 – ص120.
3- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر – ج2/ص63.
4- النقد الأدبي الحديث – 345.
5- أصول النقد الأدبي – طه مصطفى أبو كريشة- 359.

كونها مقاييس لجودة المعاني ، ومن تلك المعايير : الصحة في التقسيم ، عدم تناقض المعنى الواحد ، اللجوء إلى التشبيهات والخيال ، المبالغة دون إغراق أو غلو أو إفراط ، البعد عن الغموض المقصود ، ترابط الأفكار(1).

وإذا ما تجاوزنا هذا التيار وهو كتيار الألفاظ يجزئ البنية اللغوية إلى شقين، ويفصل أحدهما عن الآخر ؛ فسنجد من يرفض هذا الفصل باعتبار اللغة بنية متكاملة ذات نسيج واحد من العلاقات المتشابكة تتواشج فيما بينها في العمل الأدبي لتشكيل المعنى وإنتاج الدلالة.

ويعد عبد القاهر الجرجاني بدراساته الواعية لطبيعة التركيب اللغوي رائد هذا الاتجاه بلا منازع ؛ فقد استطاع من خلال تطويره لنظرية النظم ، وعدم تعصبه لأنصار اللفظ أو أنصار المعنى من وضع حدا للفصل بينهما ، وجعل جمال القول مرهون بمستوى الصياغة والنظم.

وجوهر نظرية النظم كما طورها الجرجاني تقرر أن الألفاظ لا تكتسب قيمتها الجمالية منفردة خارج السياق الذي تصاغ فيه ، حيث يقول : " إن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ، ولا من حيث هي كلم مفرد ، وأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك بما لا تعلق له بصريح اللفظ "(2) ، وكما أن الألفاظ المفردة لا قيمة فنية لها في ذاتها ، فكذلك المعاني المجردة لا شأن لها خارج سياق النص ، إلا إذا صيغت وأعيد تشكيلها فنيا.ومن هنا ينتهي الجرجاني إلى أنه لا انفصال بين عنصري اللفظ والمعنى في عملية الخلق الفني ؛ فهما يولدان معا في نفس اللحظة : " فإذا وجب لمعنى أن يكون أولا في النفس وجب اللفظ الدال عليه أن

1- أصول النقد الأدبي ، ينظر: ص360 – وما بعدها.
2- دلائل الإعجاز – عبد القاهر الجرجاني – تعليق محمود محمد شاكر– مكتبة الخانجي – القاهرة – ط5 – 2004– ص46.

يكون مثله أولا في النطق، فأما أن تتصور في الألفاظ أن تكون المقصودة قبل المعاني بالنظم والترتيب، وأن يكون الفكر في النظم الذي يتواصفه البلغاء فكرا في نظم الألفاظ، أو أن تحتاج بعد ترتيب المعاني إلى فكر تستأنفه لأن تجيء بالألفاظ على نسقها، فباطل من الظن ووهم يتخيل إلى من لا يوفي النظر حقه. "[1]على أن الجرجاني ليس أول بلاغي قال بتلاحم اللفظ والمعنى ، فقد سبق إلى ذلك ابن رشيق الذي لخص آراء النقاد في هذه القضية ، وخلص برأيه إلى عدم الفصل بينهما، غير أنه لم يناقش القضية بعمق واستفاضة ومحاجة عقلية ومنطقية كما ناقشها الجرجاني وجعلها صياغة فنية يتفاعل فيها العقل والإحساس في وحدة بنائية ودلالية فاعلة ومتماسكة ، فالجرجاني لم يقبل بالرجوع إلى مجرد المعنى في تقويم الأدب ، ولم يقنع كذلك بالوقوف عند حدود الألفاظ من حيث هي ألفاظ ، وإنما حرص أن يربط الألفاظ بدلالتها في السياق ، ودورها في التشكيل أو صياغة الصورة الأدبية. وإمعانا منه في تأكيد أهمية السياق ودوره في منح الألفاظ قيمتها التعبيرية وإضفاء مسحة جمالية وفنية عليها أعلن أن القيمة في التشبيه ، والاستعارة ، والمجاز ، والكناية ، وغيرها من محسنات البديع مما يقع على اللفظ المفرد ليست لها من حيث هي صور ومحسنات تعبيرية ؛ بل من حيث قدرتها على التفاعل مع غيرها ، وعلى مدى ما اكتسبته من خصائص يمنحها السياق نفسه.

وخلاصة القول: إن فكرة النظم لدى الجرجاني تستند أساسا على التفريق بين استعمال اللغة بقصد الإشارة ، وبين استعمالها للتعبير عن الانفعال ، ومادام اللفظ مستعملا بقصد الإشارة فليس له معنى سوى المعنى المجرد الذي وضع صورة له ، وما يمنحه دلالة محددة ، وقيمة تعبيرية ، ويحكم عليه بالجودة والرداءة ، هو موقعه في السياق الذي وضع فيه. وبهذا المعنى فلا توجد لفظة شعرية وأخرى غير شعرية ؛ وإنما تصبح

[1]- دلائل الإعجاز – ص52.

اللفظة شعرية حسب مكانها من النظم " ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر" [1]. وهكذا تمكن الجرجاني بفكره العميق وحسه النقدي الثاقب من التأسيس لرؤية جديدة للغة الشعرية ، وحدت بين أجزائها ، وأخرجتها من قمقم الألفاظ والمعاني والقواعد الجامدة إلى التحليق في فضاءات الإبداع والخلق الفني، وليس غريبا أن تلامس آراؤه أو تكاد تتطابق مع عدد من مقولات نظريات الشعرية الحديثة التي عرفناها مع رومان ياكوبسون ورولان بارت وجان كوهين وغيرهم مما فتح مجالا واسعا لنقاد الشعرية العربية للمقارنة بينه وبين الرواد منهم.[2]*

المقالح وتجديد اللغة:

تحتل اللغة الشعرية في الفضاء النقدي للمقالح حيزا واسعا ، ليس لأنها عنصر أساسي في بنية التشكيل الشعري ؛ بل لأن الشعر في جوهره " نشاط لغوي مسعاه إلى تشكيل جمالي يسير بحقائقه إلى دلالات نفسية وفكرية واجتماعية تتخلق باطراد هذا التشكيل ونضجه... أي أن القصيدة بنية لغوية مركبة تتفاعل عناصرها متجهة إلى انجاز التشكيل الجمالي في ذات الوقت الذي ينجز فيه بنية الموقف... أي أن البناء اللغوي للقصيدة يفسر عناصر النشاط الفكري "[3]. فمدار العملية الإبداعية قائم على ما تنجزه

---

[1]- دلائل الإعجاز – ص46.

[2]- ينظر: في مهب الشعر– نزار بريك هنيدي – اتحاد الكتاب العرب – دمشق – 2003 – ص179.

*- ثمة العديد من النقاد ممن قرؤوا الجرجاني وضمنوا دراساتهم مقارنة بينه وبين نقاد الشعرية الحديثة ، منهم على سبيل المثال :

1- محمد عبد المطلب – قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني – الشركة العربية المصرية للنشر ومكتبة لبنان ناشرون – بيروت – 1995م.

2- حسين خمري – الظاهرة الشعرية العربية الحضور والغياب – اتحاد الكتاب العرب – دمشق – 2001.

3- عبد العزيز حمودة – المرايا المقعرة – سلسلة عالم المعرفة – العدد 272– الكويت 2001.

4-كمال أبو ديب – جدلية الخفاء والتجلي "دراسات بنيوية في الشعر العربي – دار العلم للملايين – بيروت – 1979.

[3]- ثلاثيات نقدية – ص78.

اللغة ، وما يتخلق في رحمها من خيال ، وإيقاع ورؤى مبتكرة ؛ " فهي التي تمد الشعر بالموسيقى والإيقاع ، ومن مجموع العلاقات البسيطة أو المعقدة بين ألفاظها تخرج الصورة ، ومن مجموع الصور يتكون الخيال الذي يثير في النفس الانفعال ويجعل الكلام العادي والمألوف شعرا"[1]، وبالتالي فإن الاهتمام بها هو اهتمام بالشعر بعناصره الأساسية ، ومكوناته المختلفة ، وبكل ما يطرأ من تغيير وتطوير لأشكاله ومضامينه.

وقد لاحظ المقالح خلال تجواله المستمر في رياض الشعر العربي – عبر مراحله التاريخية المتعاقبة – أن اللغة الشعرية فقدت صفاءها البلوري ، وأصابها الوهن إبان عصور الانحطاط – أو عصور العقم الفني كما أسماها – وصلت خلالها اللغة العربية إلى درجة الانطفاء ، ولم تعد قادرة على الحياة والإبداع ، وغير قادرة على التعبير عن أشواق الإنسان وحنينه إلى آفاق جديدة متقدمة [2] . وكان نتيجة ذلك أن ساءت حالة الأدب ، وتشوهت أساليب التعبير الفني ، وانحرف الشعر عن وظيفته التعبيرية ليغدو ألغازا وأحاجي وكلمات باهته مرصوصة بشكل منتظم ، " ولهذا السبب وحده فقد كانت حركة الإحياء بالأساس حركة إحياء لغوي بالمعنى الخاص الضيق وعاد الشاعر الإحيائي إلى البحث عن اللغة الفخمة الجزلة التي كانت سائدة في عصور الازدهار اللغوي والأدبي"[3] ، غير أن جزالة الألفاظ قد استهلكت وأفرغت لكثرة الاستعمال والتداول وتباعد العصور ناهيك عن تحولها إلى لغة قاموسية جامدة ذات دلالات محددة لا تتساوق وحركة العصر ورياح التغيير المتسارعة ، بل إن بعضها لم يعد مقبولا أو مستساغا على الأقل من وجهة حضارية؛ فألفاظ كـ: مشمخر ، شرنبثة ، العرمس ، الكنهور ، الشدنية...[4] عدت في زمانها ألفاظ شعرية فخمة تداولها الشعراء وأثنى عليها النقاد ،

1- شعر العامية في اليمن – ص 305.
2- عمالقة عند مطلع القرن – ينظر: ص32,31.
3- نفسه – ص29.
4- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر- ينظر: ج1/ص 183 وما بعدها.

ولكنها بالنسبة لعصرنا ألفاظ وعرة وغريبة يصعب فهمها دون الرجوع إلى قاموس لغوي، كما أن فيها من الوحشية والبداوة ما يتنافى والمدنية الحديثة ؛ بما يعني أن القاموس الشعري التقليدي قد أصبح مجرد ألفاظ جامدة تحمل معاني محددة ومكررة ، ولا تمت للحياة المعاصرة بصلة ، وليست لديها القدرة على مواكبتها ، ومن هنا فقد تنبه المقالح إلى ضرورة تجديد اللغة الشعرية ، وغسل ألفاظها ومعانيها من تراب السنين وغبار الصحراء ، والعمل على تطعيمها بإيقاعات العصر ومفردات التطور، انطلاقا من إيمانه العميق بأن " اللغة كالكائن الحي ترفض الرضوخ والاستسلام لمجال واحد وتحتاج تماما إلى التجديد وإلى امتلاك طاقات جديدة "[1]. مدركا في الوقت ذاته أن تجديد اللغة مرهون بأصالة الشاعر وكفاءته الفنية ؛ والشاعر الأصيل " هو الذي يمتلك ناصية لغته في أحدث ما وصلت إليه من دلالات. ليس ذلك فحسب وإنما هو الشاعر الذي يمتلك طاقة إبداعية ووعيا لغويا يمكنه من مسح غبار الزمن عن وجه اللغة وتنقيتها دلاليا من صدأ الاستعمال المتكرر "[2].

ودعوة المقالح إلى تجديد اللغة – هي في حقيقتها – دعوة إلى إعادة صياغة مفاهيم الشعر وبناه الأساسية بما يشكل رؤية حضارية جديدة تردم الفجوة القائمة بين أنماط التفكير المتخلف ، وأساليب الحياة المتطورة.

على أن المقالح ليس أول ناقد حديث يدعو إلى تجديد اللغة وفق هذا النسق الفني الحضاري ، فثمة نقاد كثر سبقوه إلى ذلك ، بيد أن جلهم انطلقوا من أحكام مسبقة تفترض موت اللغة الفصحى وانتهاء صلاحيتها [3]. فكان أن اقترنت دعوتهم للتجديد بفكرة

1- عمالقة عند مطلع القرن – ص132.

2- نفسه – ص30.

3- ينظر:أثر النقد الإنجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر بين الحربين – جيهان السادات – دار المعارف – القاهرة – ص210.

تدمير اللغة وخرق جدارها ونسف نظام القواعد والتراكيب فيها [1] في سبيل الوصول إلى لغة جديدة تستوعب العصر بقواعد وبنى تركيبية جديدة تغاير القواعد والتراكيب الموروثة – إلا أنهم فشلوا واصطدموا بجدار اللغة وكان لزاما أن يفشلوا ؛ لأن اللغة – أولا وأخيرا – ذاكرة الأمة الحضارية ، والكيان الذي يكتنز معتقداتها وقيمها الروحية والثقافية ، ويحفظ علومها ومعارفها الحياتية.

وقد أدرك المقالح خطورة هذا المسلك فجاءت دعوته للتجديد ذات طابع متميز ، لا تقفز على حقائق اللغة والواقع ، ولا تقر ما فيهما من جمود. وكان الإطار العام لهذه الدعوة : " أن تجديد اللغة لا يعني الخروج على قواعدها وأصولها، ولا يعني تحطيم التركيب المنطقي أو الدلالي لها "[2] ، وأن لغة الشعر – في تشكله الجديد – يجب أن تكون " هي اللغة العربية بقواعدها النحوية والصرفية ، وأن أي عدوان أو أي خروج عن اللغة العربية سيكون عدوانا على الإنسان العربي وعلى تاريخه وحاضره الوطني والقومي"[3] في ضوء هذا الموقف الذي يشع حبا ويتلألأ إعجابا وتقديرا للفصحى يرسم المقالح أبعاد دعوته ليغدو مفهوم تجديد اللغة عنده " أن لا تنفصل اللغة عن حياة صاحبها وعن عصره وعن تجاربه ، بل لابد للغة الشاعر أن تحمل صورة عصره وظلال عصره لا ظلال عصر أي من العصور..." [4].

إن أهم حقائق اللغة – كما أثبتها لها العلم الحديث – أنها " مجموعة القواعد والأعراف التصورية المشتركة التي تتيح لمتحدثي أحد اللغات التفاهم فيما بينهم " [5]،

1- في المصطلح النقدي – أحمد مطلوب عمر – منشورات المجمع العلمي – القاهرة – 2002– ينظر: ص250.
2- عمالقة عند مطلع القرن – ص30.
3- ثرثرات في شتاء الأدب العربي – ص129. وينظر: قضايا الشعر المعاصر – جهاد فاضل – ص350.
4- عمالقة عند مطلع القرن – ص30.
5- فردينان دوسوسير تأصيل علم اللغة الحديث وعلم العلامات – جوناثان كللر – ت – محمود فهمي حجازي – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – 2000 – ص 9.

بمعنى آخر " هي نسق عضوي منظم من العلاقات " [1]. وأن العلاقة بين طرفي العلامات في النظام اللغوي علاقة اعتباطية عشوائية[2]. وفي هذا ما يؤكد تميز رؤية المقالح ومفهومه للتجديد. فاعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول ينفي قداسة اللغة ويجعل " المدلول ليس ثابتا وهو متغير بتغير الظروف الاجتماعية والاقتصادية وظروف الحياة عامة "[3] ، مما يجعل من التجديد في صيغ التراكيب ومعاني الألفاظ ومداليلها ، أمرا متاحا ومشروعا، وهو غاية التجديد عند المقالح.

أما تجديد القواعد والأعراف التي تؤلف بين أجزاء النظام اللغوي فأمره موكول للجماعة التي تتحدث اللغة ، وليس للشاعر كفرد إلا استثمار ما تتيحه هذه القواعد والأعراف من إمكانات تعبيرية دون المساس بنظامها العام ؛ لأن في ذلك اعتداء على حق الجماعة ، وهو حتما ما عناه المقالح حين رفض أن يكون تجديد اللغة خروجا على قواعدها وأصولها وتراكيبها المنطقية ، ومما سبق يتضح أن ثمة أساسين بنى المقالح عليهما رؤيته لتجديد لغة الشعر:

الأول : إن اللغة كائن حي قابل للتطوير والتجديد ، وفيها من الإمكانات الفنية والإيحائية ما يجعلها قادرة على استيعاب المتغيرات الحضارية إذا وجد الشاعر الخلاق.

الثاني: إن تجديد اللغة لا يعني هدمها أو العبث بقواعدها ؛ بل بعث روح الحركة والتوهج في معانيها ومفرداتها ، ورفدها بمدلولات جديدة ، وصيغ تركيبية مبتكرة.

من وحي هذه الأسس صاغ المقالح ملامح رؤيته للتجديد اللغوي انطلاقا من وعي مسبق بأهمية التجديد والتحديث ، وبما ينبغي أن تكون عليه لغة الشعر حيث " تتحول من هذا الشيء المألوف المعتاد – عن وعي فني – إلى طاقة من الإيحاء والتأثير " [4].

---

[1]- مشكلة البنية – زكريا إبراهيم – دار مصر للطباعة – القاهرة – ص48.
[2]- فردينان دوسوسير تأصيل علم اللغة الحديث وعلم العلامات – ينظر:ص12.
[3]- اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي ، تلازم التراث والمعاصرة – ص84.
[4]- قراءة في أدب اليمن المعاصر – ص 66.

وإجمالا تتجلى دعوة المقالح لتجديد اللغة الشعرية من خلال :

1-إلغاء المعجم الشعري :

وجدالمقالح أن المعجم الشعري قد أصبح مجرد ألفاظ ميتة جمدت بفعل التكرار وبليت بكثرة الاستعمال حتى فقدت معناها وإيحاءها وقوتها التي كانت تتمتع بها من قبل بعد أن " استنزفت عصور الانحطاط المتعاقبة ما كان لها من مجازية في نفس الوقت الذي تم الإجهاز على ما كان لها من تقريرية فأصبحت بعد تلك العصور لغة في لون التراب وفي طعمه " [1] ، وأصبح الشعر مجرد صناعة وكلمات تستعمل في هذا الغرض أو ذاك، فلكل موضوع مفرداته المخصوصة التي تحدد شعرية القصيدة بعيدا عن تطور التجربة وتغير شروط الحياة. وهو ما أراد المقالح التخلص منه ؛ إيمانا منه أن " المفردات اللغوية في الشعر لا تختلف من عصر إلى عصر فحسب بل هي كذلك تكاد تختلف من شاعر إلى شاعر من أبناء الجيل الواحد " [2] ، وهذا الاختلاف في حد ذاته تميز " لا يعود إلى اللغة نفسها.. بقدر ما يعود إلى الشاعر نفسه أو الشعراء أنفسهم الذين يعرفون كيف يتعاملون مع هذه اللغة بإحساس أصيل نابع من روح العصر ومن صميم إيقاعاته " [3]. لقد أدرك المقالح – كما أسلفنا سابقا – أن تطور اللغة وحياتها إنما ينبع من حياة الشاعر وتجربته وليس من الكلمات ذاتها ؛ فالشاعر قادر – من خلال إحساسه الجديد بالمفردات وإخلاصه لمشاعره وانفعالاته – على " أن ينزع المفردات من وظيفتها المألوفة والتخلص من معانيها التقليدية؛ لتكون المفردة بعد ذلك قادرة على : خلق علاقات خاصة بينها وبين بقية المفردات في العمل الفني ، وتعميق دلالات هذه المفردات وربطها بوجود جديد "[4]. فالألفاظ (كمواد أولية)، موجودة قبل الشعر، لكن الشعر ينسقها وينظمها بطريقة ما بحيث يخرجها

1- عمالقة عند مطلع القرن – ص 169.

2- الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن – ص140.

3- عمالقة عند مطلع القرن – ص 169.

4- قراءة في أدب اليمن المعاصر – ص 66.

عن عاديتها ليجعلها بالتواشج مع سواها شعرية متميزة ، وذلك يؤكد أن" ليس ثمة شريف ووضيع في اللغة ، وليست هنالك ألفاظ شعرية وأخري غير شعرية ، وإنها لغة كل شاعر حقيقي صيغة حميمية بينه وبين الواقع الذي يتعايش معه ويلتحم به " [1]. إن شعرية المفردات ليست خاصية ذاتية فيها ، وما يمنحها شعريتها هو سعة أفق الشاعر ، وتمكنه من وضعها في سياق فني يبعث فيها روح التجدد ، ويخلع عليها إحساسا نابضا بالحيوية ويعطيها ظلالا لم تكن لها من قبل"[2] كما أن تخصيص الشعرية في ألفاظ بذاتها دون غيرها هو حصر لموضوعات الشعر، وهو بدوره حصر للشعر ذاته وتقييد له. والشعر ليس له موضوع محدد يخوض فيه، وليس له – كذلك – ألفاظ محددة لا يتجاوزها ؛ إنه يأخذ من كل المعارف والعلوم ، ويخوض في كل قضايا الحياة والوجود ، ومن ثم يستطيع أن يستعين بمختلف الألفاظ التي يراها مناسبة لموضوعه ، ويتطلبها سياقه التعبيري.

2- التقريب بين الفصحى واللغة المحكية :

راقت أفكار الناقد الانجليزي ت.س.إليوت ودعوته إلى جعل لغة الشعر قريبة من لغة الحديث اليومي (اللغة المحكية) للعديد من النقاد والشعراء العرب ممن تبنوا قضية التجديد الشعري ، والملاحظ أن استجابتهم لها وتفاعلهم معها لم يكن في مستوى واحد ؛ نظرا لاختلافهم في التوجهات ، والمنطلقات ، والخلفيات الفكرية والأيديولوجية ، ولهذا تباينت رؤاهم بين : " إحلال اللغة الدارجة محل اللغة العربية الفصحى كما حدث للغات الأوربية التي حلت مكان اللاتينية ، إلى تبسيط مورفولوجية اللغة العربية وتركيب جملها حتى أن بعضهم اقترحوا استبدال اللاتينية بالأبجدية العربية " [3].

---

[1]- عمالقة عند مطلع القرن – ص 30.
[2]- نفسه – ص 33.
[3]- النظرية الشعرية عند إليوت و أدونيس – عاطف فضول – ت : أسامة اسبر – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – 2000– ص107.

ويبدو أن المقالح ممن تأثر بإليوت وراقتهم دعوته ، كما يشير إلى ذلك الناقد ثابت بداري [1] يؤيد ذلك ويؤكده تعاطف المقالح مع اللغة العامية وحماسته لدراسة آدابها حتى أن أطروحته للدكتوراه خصصت لدراسة الشعر العامي في اليمن ، فضلا عن عدد من البحوث التي ضمنها دراساته الأخرى ، وعدد من المقدمات النقدية لبعض الانجازات الإبداعية لشعراء العامية أبدى فيها إعجابه بالمستوى الفني والإيحائي للقصيدة العامية مفضلا إياها على نظيرات لها كتبت بالفصحى [2].

و ما يلفت الانتباه أن حماسة المقالح واهتمامه بالأدب العامي لم يدم طويلا بنفس الوتيرة التي كان عليها في عقد السبعينيات ، إذ بدأ ذلك الحماس بالتلاشي تدريجيا إلى درجة أن دراساته النقدية ومقالاته الصحفية بعد ذلك تكاد تكون شبه خالية من الإشارة إلى فنون هذا الحقل الأدبي باستثناء إشارات بسيطة لها مبرراتها المنهجية [3] ، مما يفتح باب التساؤل عن مدى تأثر المقالح بإليوت ، ودرجة استجابته لدعوته ، والشكل الذي بلور تلك الاستجابة وذلك التأثير ، والمؤثرات الأخرى التي شاركت في صنع مواقفه ورؤاه. ولكي نصل إلى ردم فجوة التساؤل بعيدا عن الشطط والمجازفة ، لابد من معرفة القناعات والمنطلقات التي بنى المقالح على أساسها استجابته وتعاطيه مع دعوة إليوت إلى إحلال اللغة المحكية مكان الفصحى ، ولا نبالغ إذا قلنا : إن المقالح – شاعرا وناقدا – إنسان مسكون بهاجس التجديد والتحديث بمعناهما الواسع وكمنظومة متكاملة ، تشمل إلى–

---

[1]- عبد العزيز المقالح وتأصيل النقد الأدبي الحديث في اليمن– ينظر : ص98.

[2]- قارن المقالح بين قصيدتين للشاعر أحمد بن حسين القارة حول موضوع الأتراك في اليمن : إحداهما بالفصحى والأخرى بالعامية ، ولاحظ جفاف التعبير وانعدام التصوير الفني في الأولى ، وقوة التأثير وجمال التصوير في الثانية. ينظر : قراءة في أدب اليمن المعاصر – ص : 176,175,174.

[3]- وردت تلك الإشارة ضمن دراسة للمقالح عن أثر الشعر وأهميته في حياة الإنسان ، حيث يفترض عنوانها "الشعر في حياتنا" ألا تخلو من الحديث عن هذا اللون من الشعر ؛ باعتباره أكثر ألوان الشعر التصاقا بالأوساط الشعبية والعامية وأكثرها تأثيرا فيهم : ينظر "الشعر في حياتنا"مجلة غيمان – العدد الأول ، 2007– ص15 ، 16 ، وكان المقالح قبل ذلك اكتفى بما يقدم من توجيهات لطلابه تحثهم على اكتشاف ما في فنون الأدب العامي من كنوز جديرة بالاهتمام – أثناء تدريسه لها كأحد المقررات المنهجية لطلاب الجامعة – ينظر: مقابلة المقالح مع مجلة الحكمة – العدد : 231 – 232 – ديسمبر 2004 – ص 168.

جانب تجديد الشعر واللغة – تجديد الحياة ، وتجديد المنطلقات الفكرية والبنى المفاهيمية للإنسان، وتوسيع آفاق رؤيته العصرية.

ومن هذا المنطلق – أي الاشتغال بالتجديد – فقد لاحظ المقالح وهو بصدد تتبع مسارات التجديد وينابيعه في القصيدة العربية أن المواقف المتحجرة ضد التجديد الأدبي، والتصدي للمحاولات الهادفة في الشعر إلى مسايرة التغييرات الاجتماعية والحضارية ، أدت إلى تراجع حركة التجديد في الشعر العربي.. ولم تقف آثار التحجر ضد التجديد عند هذا الأثر السلبي على الآداب وحسب ، وإنما امتدت إلى اللغة العربية [1] ، فخنقتها بدخان الرسميات والدواوين ، وأضفت عليها – وعلى ما يتصل بها من فنون القول – طابع التقديس ؛ " ولاشك إن وضع اللغة والشعر والقواعد في مكان (المقدس) جعل أي مساس بها في محاولة للتغيير والتطوير عملا مشينا وخروجا على القيم الجمالية الثابتة ونزوعا إلى التخريب" [2] ، مما جمد اللغة وشل حركية قصيدة الفصحى ، وجعلها بعيدة عن هموم الحياة ، وقضايا الإنسان ،وهو – برأي المقالح – ما جعل القصيدة العامية تحمل لواء التجديد والتحول في تاريخ الأدب العربي ؛ كرد فعل لما وصل إليه حال شعر الفصحى ، واستجابة لنزعة حبيسة تحاول أن تحقق بالعامية ما عجزت أن تحققه الفصحى ، وبخاصة عندما اشتد ارتباط الفصحى بالامتيازات الاجتماعية والاقتصادية ، وأصبح أصحاب هذه الامتيازات وأنصارها يشايعون كل ما هو تقليدي وجامد ، ويباعدون بين اللغة والتطور استشعارا منهم أن التحول لن يقتصر على مواقع اللغة

---

[1]- ينظر:ديوان موشحات ومطرحات عامية ، وضوء جديد على مصطلح الحميني – عبد العزيز المقالح – دراسات يمانية : مجلة فصلية تصدر عن مركز الدراسات والبحوث اليمني – صنعاء – العدد13 – سبتمبر 1983 – ص8.

[2]- ديوان موشحات ومطرحات عامية – مجلة دراسات يمانية – العدد13 – سبتمبر 1983– ص11.

والأدب وحدهما ، وإنما لابد أن يمتد إلى مواقع أخرى ويحدث فيها من التغيير والتطوير مثل ما أحدثه في واقع الثقافة [1].

ومع ما في هذا الرؤية من نزوع واقعي ، وميل إلى رد أسباب التردي اللغوي للفصحى إلى عوامل طبقية – قد تتوافق وبعض وجهات النظر ، وقد تختلف مع بعضها الآخر [2] – إلا أن ما يجدر التنبه له في هذه النصوص أن ثمة مؤثر آخر شكل وعي المقالح ، وبلور رؤيته التجديدية ، ذلك هو تأثره بالمدرسة الواقعية ، التي كان أثرها في الشعر العربي مشابها لأثر إليوت في اعتماد لغة الحديث اليومية. و ما يؤكد هذا الاستنتاج ما أشارت إليه هذه الدراسة في فصل سابق[3] ، و ما شجع هذا الزعم أن الدراسات النقدية التي أطرت رؤيته ، وضمنها موقفه من قضية الصراع اللغوي وعلاقة اللغة الفصحى بالمحكية – كتبت في مرحلة مبكرة لم تتجاوز بداياته النقدية الأولى إلا قليلا، أي أنها تمت في مرحلة تأثره بالاتجاه الواقعي. زد على ذلك ما توليه الواقعية الأدبية من اهتمام بالجمهور ، جعل البساطة في التعبير ، والقدرة على الإيصال سمات أساسية في الإبداع الواقعي. وهذه الخصائص الفنية لا تتحقق بجدارة إلا في القصيدة العامية ؛ فهي قصيدة جماهير من الدرجة الأولى ، ولديها القدرة على تحقيق التواصل بامتياز فـ" توصيل التجربة الشعرية إلى القارئ هو الشيء المهم في العملية الشعرية عند شاعر العامية ، ومن أجل ذلك اختار التعبير باللهجة بدلا من اللغة " [4] فالتوصيل أحد الأسباب الرئيسية لظهورهذا

---

[1]- ديوان موشحات ومطرحات عامية – ص11 .وينظر : شعر العامية في اليمن – ص209.

[2]- نسجل للمقالح في هذه القضية رؤيتين : الأولى : تقول بطبقية الأدب : وفيها يعتقد بأن الأدب العربي قديمه وحديثه أدب طبقي ، فقديما: كان الشعراء ينامون على أبواب الخلفاء ، ويسهرون ويسكرون على موائد أصحاب رؤوس الأموال ، أما حديثا: فقد أصبح الأدب كله للشعب ومن الشعب. ينظر: قراءة في أدب اليمن المعاصر – ص180.

أما الثانية : فترفض الطبقية : وفيها يستنكر على من وصفهم بالفريق المعادي للفصحى – أمثال : الانجليزي سبيتا ، ولكوكس ، واللبناني سعيد عقل – مناداتهم بطبقية اللغة ، ويرد عليهم بقول الزعيم الماركسي ستالين : لا يمكن أن تكون هناك لغة طبقية. فاللغة قاسم مشترك بين البناءين الفوقي والتحتي. ينظر : شعر العامية في اليمن – ص34.

[3]- ينظر: المبحث الثاني من الفصل الأول في هذه الدراسة.

[4]- شعر العامية في اليمن – ص150.

اللون من فنون الإبداع [1]. و قد كانت خاصية التوصيل في هذه الفترة – بالنسبة للمقالح – مطلبا أساسيا في الشعر ؛ نظرا لحساسية المرحلة وخطورتها على المشروع الثوري– الذي كان أحد أقطابه – ولهذا شجع كل كلمة قادرة على الوصول للجماهير والنهوض بعبء التحريض و التثوير ، والقتال إلى جانب الثوار– أيا كان مستواها الفني أو اللغوي. فهذه القصيدة هي ما ينتظره الشعب ويرجوه القارئ[2].

وإذا كانت النصوص النقدية السابقة قد أظهرت فاعلية الاتجاه الواقعي كمؤثر لاستعمال اللغة المحكية في الأدب ، فإنها من ناحية ثانية تكشف عن أحد منطلقات المقالح ؛ وهو البحث عن نموذج للتجديد اللغوي تتوافر في خصائصه الفنية القدرة على استيعاب الوجدان المعاصر، والتعبير عنه بعيدا -كما يقول- عن القواعد المتحجرة التي باعدت بين اللغة وبين وظيفتها كوسيلة من وسائل التعبير عن خلجات النفس ، وباعدت بين الشعر وبين وظيفته كوسيلة من وسائل تنقية الوجدان والتغلغل إلى أعماق النفس الإنسانية لشحذها على أفعال الحب والبطولة [3]. وقد وجد المقالح أن القصائد التي كتبت بالعامية " استطاعت بعفويتها وتلقائيتها أن تفجر كثيرا من الأحاسيس الدفينة ، وأن تنقل بمفرداتها البسيطة السهلة أدق المشاعر الإنسانية وأعمقها...ولا تزال قادرة على مرجحة عواطفنا ، واللعب بمشاعرنا ، وتفجير شتى أحاسيس الحب والشوق في كل قلب ينبض"[4] وذلك يعني أن معيار الجمال الفني في الشعر –حسب المقالح -ليس عاميته ولا فصاحته ؛ بل قدرته على التأثير في المتلقي ، " وبمقدار الاهتزازات والرعشات الفنية التي يسجلها في نفس المتلقي عند السماع أو القراءة "[5] ، وعلى ضوء هذا المعيار يسوق المقالح

---

[1]- قراءة في أدب اليمن المعاصر – ينظر: ص188.
[2]- ينظر:من أغوار الخفاء إلى مشارف التجلي ينظر: ص 248.
[3]- ديوان موشحات ومطرحات عامية – مجلة دراسات يمنية – ص13.
[4]- قراءة في أدب اليمن المعاصر – ص172.
[5]- نفسه – ص174.

مسوغا آخر لميله إلى لغة الحياة اليومية ؛ يتمثل في إعجابه بشعر العامية وبقدرته على إثارة الانفعال في المتلقي فيقول : " وأشهد – وهذا عن تجربة شخصية – أنني انفعلت كثيرا لنماذج كثيرة من شعرنا الشعبي في اليمن ، ولم أنفعل إلا قليلا جدا مع نماذج قليلة من شعرنا الفصيح "[1] فالقيمة الحقيقية للشعر جماليا وفنيا هي في قدرته على ما يثير من عواطف ومشاعر وجدانية بغض النظر عن الأداة التي استعان بها الشاعر وصنع من خلالها ذلك التأثير.

والتعامل مع اللغة الشعرية وفقا لهذه الرؤية ينزع عنها أي تميز أو خصوصية سابقة لفعل الشعر ، ويجعلها وسيلة تعبير ووعاء لا أكثر ، وبالتالي " فلا يوجد وعاء مقدس ووعاء غير مقدس مهما اختلفت المواد التي تصنع منها الأواني والأوعية ، والشاعر العامي والشاعر القديم والشاعر الجديد كل منهم شاعر أحس بشي وشعر به فسجله بالكلمات "[2] ، والشاعر الحقيقي عند المقالح " هو ذلك الذي يخلق لغته.. والشاعر الشعبي أقرب إلى أن يكون ذلك الشاعر الخالق للغته..لماذا؟ لأنه الوحيد القادر – بعيدا عن القواميس والقواعد – على خلق لغته وتطويعها لما يشاء وكما يشاء لأنها – أي لغة هذا الشاعر – لغة عامية ، أي أنها لحسن الحظ لغة بلا مشايخ ، ولا مساجد ، وبلا تاريخ." [3]. والمقالح بهذا لا يمنح العامية حق العيش مع الفصحى جنبا إلى جنب في التعبير الفني ؛ بل إنه يجعلها الأقدر على امتلاك ناصية التعبير ، والأكفأ على الغوص بعيدا في أعماق الوجدان واجتذاب الأحاسيس والمشاعر أحيانا لبعدها – برأيه– عن سيطرة القواعد المتحجرة والدلالات المستهلكة، إضافة إلى أنها " لا تكون عاجزة عن تحقيق أية وظيفة فنية ، إذا ما توافر لها الشاعر الذي ينتزعها من اعتياديتها ويدخل معها، من خلال تراكيب جديدة في

1- قراءة في أدب اليمن المعاصر – ص174.
2- نفسه – ص174.
3- نفسه – ص171.

علاقة جدلية "[1] أي أن الشاعرية والخصوصية الفنية لا تستتبع – بالضرورة – ضخامة اللغة ولا بساطتها بقدر ما تستتبع كفاءة الشاعر وبراعته الفنية.

إن آراء المقالح هنا – وهي كما أشرنا حصيلة فترة زمنية واحدة – تصب دون حياد في جانب اللغة المحكية وتعلي من شأنها دون غضاضة. والتعاطي مع هذه الآراء– على علاتها – بعيدا عن المساقات الزمنية الأخرى ، والتحولات الفكرية للناقد يجعلها – برأيي– تجسيدا سلبيا لآراء إليوت و يضع المقالح في خانة الداعمين للعامية المناهضين للفصحى. وهو أمر غير صحيح ، ولا يعطي كبير أهمية لتوقفه منذ وقت مبكر عن مشايعة العامية والتبشير بآدابها ، ويتنافى مع ما أثبتناه سابقا من تميز رؤيته النقدية ، وموقفه الوسطي إزاء قضية التجديد اللغوي.

ومع أن الباحث لا ينكر أن للناقد بعض الآراء المنحازة لأدب العامية ، وتحديدا تلك المبثوثة في دراساته الأولى : " شعر العامية في اليمن " ، " قراءة في أدب اليمن المعاصر" ، " شعراء من اليمن ". فإنه يرى – في الوقت ذاته– أن لها ما يبررها، ومن ذلك ما أشرنا إليه من اندفاعه صوب التجديد الشعري ، وسعيه لكسر الجمود اللغوي الذي أصاب الشعر وأنهك اللغة وحلق بها بعيدا عن حياة الناس وهمومهم اليومية. أضف إلى ذلك أن العامية التي أرادها المقالح وشجع آدابها ، ليست ذات اللون المغرق في المحلية ؛ لأن ذلك – ببساطة – يتعارض مع ما عرف من " حرصه الشديد على الانتماء العربي الإسلامي ، وحفاظه على التراث الحي الأصيل والاتكاء عليه لبناء حاضر مشرق " [2]. والترويج للعامية بمفهومها المحلي الضيق - بأبسط تعبير– دعوة للتمزق القومي ، وتكريس آفات الخلاف والاختلاف والانكفاء على الذات. بما يعني أن العامية التي أرادها

[1]- قراءة في أدب اليمن المعاصر – ص 217.
[2]- عبد العزيز المقالح وتأصيل النقد الأدبي الحديث في اليمن - ص98.

المقالح ورأى فيها إضافة حقيقة للفصحى وليست نقيضا لها ذات مستوى لغوي متميز يؤهلها لتحقيق طموح التجديد .

ومن خلال تتبعنا لآراء المقالح نستطيع أن نقول : إن اللغة التي ينشدها المقالح ليست العامية الساذجة التي يتداولها العامة من الناس – كلهجة دارجة معفرة بغبار الأزقة والحارات ومضمخة بروائح القهاوي والأسواق – " ولكنها العربية المعاصرة التي أصبحت الآن لغة الصحافة والإذاعة ، ولغة الإبداع الشعري ، ومن ثم القصصي "[1] وهي بهذا المفهوم لغة عربية حتى العظم باستثناء عوامل الإعراب.. وهي الجزء الأم من اللغة [2] ، وهي – برأيه – لغة وسطية أو كما يسميها (بين بين) [3] ، وحدها برأي أحد النقاد أن " تقع مابين الفصحى المعجمية من جانب والعامية من الجانب الآخر "[4] ، أي ليست اللغة التاريخية الجافة كلغة تميم والهذليين ، أو لغة الهمداني والحريري ، وليست اللغة التي روج لها في مصر ولكوكس وسبيتا وطبقها في لبنان سعيد عقل.

وتجديد اللغة وفق المستوى الفني الذي أبرزته هذه الرؤية ينسجم وطبيعة اللغة ككائن حي يمتلك من الإمكانات والقدرات الذاتية ما يؤهله لمواكبة الحياة ومسايرة التحولات، وبالتالي فإن دعوته لتجديد الفصحى بتقريبها من لغة الحياة (اللغة العامية) لا يعد انتقاصا لها بقدر ما هي محاولة للاستفادة من سماحة العامية وبساطتها لتصبح بذلك أكثر مرونة وأكثر قربا من القلوب والآذان لا من القواميس والمتاحف[5]، فهي – إذن – دعوة إلى تبسيط اللغة وتقريبها من الأذهان والإفهام وليست دعوة إلى إحلال اللهجة

1- تلاقي الأطراف قراءة أولى في نماذج من أدب المغرب العربي الكبير – ص245 وينظر: مجلة دراسات يمانية- العدد13 – سبتمبر 1983- ص21.

2- تلاقي الأطراف قراءة أولى في نماذج من أدب المغرب العربي الكبير - ص 273.

3- نفسه - ص 245.

4- الآفاق والجذور ، فضاءات الأدب اليمني المعاصر – صبري مسلم حمادي – اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين ، مركز عبادي للدراسات والنشر- صنعاء -2004- ص225.

5- شعراء من اليمن – ينظرص185.

محلها، يؤكد ذلك حرص المقالح وتقديره للفصحى حيث يقول : " رغم احتفالي النقدي بهذا النوع من الشعر– أي العامي – والموروث القديم منه بصفة خاصة فإنني أرجو أن يكتب الناس بالفصحى ، فهي لغة القرآن ، ولغة الوحدة العربية "[1] ومن هنا يمكن القول – مع ثابت بداري : " إن المقالح لم يهدف إلى إعلاء الأدب العامي في مقابل الفصيح وإنما يقدر ما في تجاربه من صدق فني قد لا يتوافر في تجارب الشعر المكتوب بالفصحى.. وهو لذلك يتغاضى عن بعض المفردات أو التراكيب العامية التي ترد في السياق الفصيح ترجمة لوجدان الأديب واستحضارا للجزء الأم من اللغة "[2].

لغة الشعر الجديد:

لم يعد موضوع خلاف أن الشعر " لغة داخل اللغة "[3] تتشكل عبر الخوض في أعماق التجربة الانفعالية ، باختراق الدلالات المعجمية للألفاظ وإعادة صياغتها بصورة أنساق تركيبية وعاطفية مبتكرة ، والقدرة على خلق مثل هذه اللغة تتفاوت بين الشعراء بتفاوت المؤثرات النفسية و الموجهات الحضارية والفكرية ، ولهذا تختلف لغة الشعر في صيغته الجديدة عنها في الصيغة القديمة ، وبحسب الدكتور إبراهيم السامرائي فإن: " لغة الضرب الجديد من الشعر المعاصر قد حفلت بمواد جديدة لا تراها في الموزون المقفى"[4]؛ وذلك لأنها " لغة العصر ، لغة الرؤيا والتجربة ، وهي تختلف عن اللغة القاموسية الجزلة ، وعن اللغة الرومانسية الهامسة المجنحة المشحونة بالتأنق والألوان الزاهية "[5]. وما يميزها أكثرعن اللغة التقليدية أنها– حسب المقالح – " خالية من قبضة الرواسم واللوازم (الكليشات)التي استعبدت الشعر العربي زمنا طويلا ، وهي وحدها

1- ثرثرات في شتاء الأدب العربي – ص185.
2- شعراء من اليمن – ص185.
3- بناء لغة الشعر- جون كوين - ت : أحمد درويش- دار المعارف- القاهرة - ط 3- 1993- ص129.
4- البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر – إبراهيم السامرائي – دار الشروق - عمان- 2002 ص 130.
5- عمالقة عند مطلع القرن – ص31.

التي بدأت تقترب من العصر وتكتسب كيانا جديدا ، وساعدت على كسر الرتابة والمألوف كما ساعدت كذلك على خلق تراكيب وصور لغوية مبتكرة [1] ، يضاف إلى ذلك أنها " لغة متوترة متوقدة يتناولها الشاعر وهي في حالة توقد ، ويظل يشكل منها تجربته ابتداء وعلى غير مثال مسبوق "[2]. والمتتبع لتجربة الشعر الجديد سيجد أن ثمة خصائص مشتركة بين لغته وبين لغة الأشكال الشعرية السابقة عليه ؛ بيد أن الغالب للخصائص المتباينة لصالح الشعر الجديد، وليس موضوعنا تتبع تلك الخصائص ورصدها ، وغاية ما نلفت إليه أن تطور لغة الشعر الجديد وثراءها بالطاقات التعبيرية واكتنازها للإيحاءات اللامحدودة ليس مرده اللغة ذاتها ؛ وإنما مرده إلى وعي الشاعر الجديد، وقدرته على تمثل الحساسيات الجديدة ، وصيغ التطور الحضاري ، والتحديث المعرفي والثقافي من حوله. والتعاطي مع هذه المفردات بإيجابية تكسب الشاعر رؤية لا محدودة تظهر آثارها في حداثة المعمار الفني وطرافة التركيب اللغوي ، وما يؤكد هذا الادعاء قول نازك الملائكة : " الشاعر هو الذي تتطور على يديه اللغة، وهو الذي يمد الألفاظ بمعان جديدة لم تكن لها"[3]. فالشاعر وحده من يستطيع أن يمنح اللغة صفة التميز والجدة ؛ وذلك لا يتأتى له إلا بقدر تمثله للحساسيات الجديدة ، وقبوله بمبدأ المغامرة اللغوية " التي تكسب اللغة ذاتها قيما جمالية وخصائص تضعها في مجرى العصر"[4].

وفي دراسته للأصوات التي نجحت في تمثيل الرؤية أو الحساسيات الشعرية الجديدة في الشعر العربي المعاصر رأى المقالح أنها تتأطر في مستويات ثلاثة ، هي[5]: الصوت الغنائي ، والصوت الفكري ، والصوت التجريبي، وهي – عنده – انعكاسا

1- ثرثرات في شتاء الأدب العربي – ص121.وينظر :قضايا الشعر المعاصر –جهاد فاضل-ص341.
2- عمالقة عند مطلع القرن – ص31.
3- عن :شعرية الحداثة – عبد العزيز إبراهيم- اتحاد الكتاب العرب – دمشق – 2005- ص140.
4- تلاقي الأطراف قراءة أولى في نماذج من أدب المغرب العربي الكبير – ص231.
5- نفسه – ينظر: ص28.

لمواقف الشعراء من اللغة ومن طرق استخدامها ، مما يرتب مستويات لغوية ثلاثة تقابلها، هي على التوالي : اللغة الغنائية ، اللغة الاعتيادية ، اللغة الأسطورية " وهذا يعكس إيمان المقالح بأن الشعر فعل لغوي أولا ، وشعريته قائمة على الكيفيات المستخدمة في صياغته وليس أفكاره أو معانيه فحسب " [1]. وقبل أن يخضع المقالح هذه المستويات للتحليل والتطبيق يضع المحددات العامة لكل مستوى من المستويات اللغوية : فـ" اللغة الغنائية هي تلك التي تحرص على الاحتفاظ بطاقتها الإيحائية والموسيقية معا ، وتعكس في ذاتها قدرة جمالية وفنية خالصة لها قيمتها وأهميتها. أما الاعتيادية فهي اللغة التلقائية التي تتحرك في إطار الواقع ، وتعكس مواقف بعينها في الحياة اليومية لغة التحريض الآلي والاستنفار، وتبقى اللغة الأسطورية وهي أعصاها على التعريف ؛ لأنها لغة إشكالية تحاول أن تعكس الإرادة الإنسانية ومقدرتها في الخلق والإضافة " [2]. ويتفحص المقالح مصطلح الغنائية فيرى أنه ظل أسيرا للمفهوم الأوربي ، بينما له مقابل عربي هو مصطلح "الإنشاد الذي ربط الشعر بالبنية الإيقاعية أو بالجانب الصوتي في القصيدة " [3]. والغنائية في مفهومه: " حوار مرتبط بالوزن والإيقاع ارتباطه باختيار المفردات ومراعاة قدر من المواءمة والتناسب ينتج عنهما نوع من الموسيقية العذبة "[4] وهي عند حاتم الصكر : " موقف أو رؤية من الشاعر إزاء العالم ، تتقابل فيها الذات مع موضوعها ، ويتكشف المضمون عبر الخطابية أو الرمزية المباشرة ليتخلق بسبب ذلك الإيقاع العالي والتركيز على الوزنية الطاغية ، والإلحاح على القافية كعنصر موسيقي خارجي "[5].

---

[1]- الأنساق الثلاثية في التجربة النقدية الحديثة :نقد النقد والأصوات الشعرية في منظور المقالح النقدي – حاتم الصكر – صحيفة الثقافية – العدد344- 6-7-2006- ص6.

[2]-ثلاثيات نقدية – ص29-28.

[3]- نفسه – ص 30.

[4]- نفسه – ص 30.

[5]- الأنساق الثلاثية – حاتم الصكر – صحيفة الثقافية –العدد344- 6-7-2006-ص6

ومما لا خلاف عليه أن الشعر العربي قد ارتبط بالغناء منذ أن قال العربي الأول قصيدته البكر؛ بل إن الغناء -عند بعض النقاد- الدافع الأساسي لقول الشعرعند العرب[1]، لأن الشعر في الأصل تعبير عن انفعال ذاتي وجداني،والغناء أحد اللغات التي يعبر بها الإنسان عن انفعالاته ودوافعه الشخصية... ولذلك فالشاعر يتخير لغنائه لغة ذات وقع يساعد على الترجيع والإنشاد.. بحسب إمكاناته اللغوية [2] الأمر الذي يوحي بأن طابع اللغة المستخدمة في هذا النوع من الشعر طابع وجداني ذاتي ؛ وهو ما لا ينفيه المقالح ، ولكنه ينكر أن تكون اللغة الشعرية الرصينة المحتفظة بالبعد الغنائي – في الشعر الجديد- هي لغة رومانتيكية ؛ لأنها ليست كذلك ، فهي لغة تحتفظ بقدر من المعقولية التي واكبت الشعر العربي في أهم عصوره.وفي الوقت نفسه رافقها ظمأ عميق إلى الدلالات الإيحائية التي أصبحت ظاهرة لغوية فنية غالبة على معظم ما يكتب من شعر في العصر الحديث[3].

ومع ذلك فقد لاحظ المقالح أن الأعمال الأولى لشعراء الصوت الغنائي دمغت بالذاتية ، وبأساليب التعبير الرومانسي إلى درجة أنه وصف الديوان الأول لنازك الملائكة(عاشقة الليل) بالوثيقة الرومانتيكية الناجحة لأن الشاعرة – برأيه – خرجت من عباءة الرومانتيكيين العرب ، ومن معطف الرومانتيكيين الإنجليز على حد سواء [4]. ولم يحد من رومانتيكية الشاعرة ويساعدها على الاقتراب من الواقع المعاش إلا انتقالها إلى الشكل الشعري الجديد ، وإن لم يتمكن ذلك الاقتراب من تحرير أسلوبها الشعري من الذاتية والضبابية ومن المسحة الغنائية الحزينة. [5] ومن أبرز شعراء هذا المستوى اللغوي –

[1]-تطور القصيدة الغنائية في الشعر العربي الحديث -حسن أحمد الكبير -دار الفكر العربي – بيروت – ص11.
[2]- ينظر :نفسه – ص11.
[3]-ينظر :ثلاثيات نقدية – ص 30-31.
[4]-ينظر: نفسه – ص 31.
[5]-نفسه – ص 31.

عند المقالح – فضلا عن نازك الملائكة. أحمد عبد المعطي حجازي ، وسعدي يوسف ، ومحمود درويش ، ومحمد علي شمس الدين.

أما شعراء المستوى الاعتيادي للغة ، وهم شعراء الصوت الفكري فأبرزهم: بلند الحيدري ، عبد الوهاب البياتي ، صلاح عبد الصبور ، أمل دنقل. وشعراء هذا الصوت كما يقول المقالح : " هم أقرب الشعراء إلى قلب الجمهور القارئ ،وتكاد المغامرة في قاموسهم اللغوي تكون محسوبة لأنهم شعراء الفكرة الشاعرة إذا جاز التعبير ، وهم كذلك شعراء المتلقي الخائف من المغامرة والباحث عن صورته في القصيدة...وجماليات اللغة عندهم تكمن في التوصيل كما تكمن في التعبير "[1] ، ولهذا عنوا بتبسيط لغة الشعر وتقريبها من الإفهام ، والاقتراب بها من لغة الحديث اليومي ، متأثرين بدعاة الواقعية اللغوية كإليوت و إزرا باوند وشعراء الواقعية الاشتراكية الذين اقتربت على أيديهم لغة الشعر من لغة الحياة اليومية المباشرة في شكلها السياسي ، وقد وجد المقالح تجليات هذه النزعة الفنية في شعر البياتي من خلال ربطه الشعر بالصدق الفني والفكري " وهو يريد للشاعر أن يستخدم اللغة ببساطة وسلاسة حتى لا يلجأ قارئه إلى السباحة في بحار الإبهام والى التعامل مع لغة لا تقول شيئا سوى اللغة "[2] ، وغايته من ذلك " العودة بالشعر إلى وظيفته الحقيقية كعنصر ثوري "[3] وأما صلاح عبد الصبور فأكثر شعراء هذا الصوت عناية بالفكر وتجلياته السياسية وأشدهم إلحاحا على تمثله في شعر الشاعر " وهو يتوسل إلى هذا النوع من الشعر بلغة تقترب من لغة الحياة اليومية "[4] ، ولا يمانع صلاح عبد الصبور من إمكان الاستفادة من الألفاظ العامية ذات الاستعمال اليومي تحريا للصدق، وحتى يضفي على هذه الرؤية بعدا تأصيليا يستدل – عبد الصبور– بما كان عليه الشاعر الجاهلي

1- ثلاثيات نقدية – ص 55.
2- نفسه – ص 57.
3- نفسه – ص 64.
4- نفسه – ص 59.

فيقول: " لقد كان امرؤ القيس لا يعرف الفرق بين اللفظ العادي واللفظ الشعري ، فهو يحدثنا في معلقته عن شحم ناقته ولحمها ، ويحدثنا عن " بعر الآرام " وحب الفلفل ، وينقل إلينا صورة صحراوية نابضة بالحياة..ولكن ذوق التخلف الذي يعنى بالزينة أكثر مما يعني بالصدق ، هو الذي خلق ما نسميه " القاموس الشعري " [1].

وعبد الصبور يورد هنا (الصدق) بمعناه الواقعي، فبقدر ما يتم الاقتراب من الواقع ونقله بصدق يكون العمل شعريا. فالصدق عنده معيار فني وتحقيقه يكون باستعمال الألفاظ السهلة والبسيطة والملتقطة من أفواه السابلة. ويذكر المقالح أن عبد الصبور قد أدرك بعد ديوان " الناس في بلادي "خطورة استخدام اللغة اليومية في الشعر مهما كان هذا الاستخدام فنيا ؛ فانتقل إلى مرجعية شعرية رأى أن بمقدورها تحرير تجربته الشعرية من قبضة المباشرة واللغة العادية ، فكانت التجربة الصوفية في التراث هي وجهته مما عمق صلته بالفكر ولم يمكنه من الإبحار في حياة المتصوفة وفكرهم[2].

وأما الشاعر أمل دنقل – وهو آخر شعراء هذا الصوت – فهو مثل سابقيه حريص على ربط الشعر بالناس وبوظيفته الثورية التغييرية ، ولهذا كانت لغته بسيطة وواضحة حتى " أن كل قصائده التي ظهرت بعد الهزيمة قد شكلت بعنفها وحدتها ما يشبه البيانات الثورية الشعرية حتى وإن لم تكن مسبوقة بكلمة بيان "[3].

وهكذا يظهر أن لغة الشعر الجديد – عند شعراء الصوت الفكري – ذات مستوى بسيط يميل إلى الوضوح والمباشرة ويخلو من الإغراب والتعقيد ، ويستأنس بلغة الحياة اليومية بما فيها من مفردات عامية. ومع هذه البساطة والوضوح في لغة الشعر عند هذا التيار فلا أحد يستطيع القول بضعف شعرهم أو التشكيك في قدراتهم الفنية ويكفيهم

1- حياتي في الشعر –ص131-132.
2- ثلاثيات نقدية – ص 64.
3- نفسه – ص 67.

أنهم انزلوا الشعر من أبراج الخيال الرومانسي إلى أرض الواقع فكانوا بحق صوت الجماهير المتعطشة للحرية من ربقة الاستعمار والاستبداد والتقاليد البالية.

ويبدو أن شعراء الصوت التجريبي هم أقدر الشعراء على التعامل مع اللغة ، وإخراجها من اعتياديتها المألوفة إلى مستوى تركيبي تخييلي يحقق لها الخاصية الفنية ويقترب بها من أفق الشعرية. وأحسب – وهي ملاحظة سبقني إلي الجزم بها الدكتور حاتم الصكر– أن المقالح يتبنى هذا الصوت لأن شعراءه لا يتعاملون مع اللغة بإعجاب شأن شعراء الصوت الغنائي ، ولا بتلقائية سهلة شأن شعراء الصوت الفكري ، بل بدهشة مشوبة بقسوة تحررها من ازدواجية اللفظ والمعنى[1] ، وهو ما جعل لغتهم الشعرية " لغة أسطورية طقوسية تعرف كيف تقيم تركيبا لغويا تخييليا.. وكيف تتحول إلى بنية شعرية قائمة بذاتها"[2]. ومع ما قد يتبادر إلى الذهن من أن المقصود بالمستوى الأسطوري للغة هو ذلك المستوى الذي يستلهم فيه الشاعر الأسطورة التاريخية ويوظف دلالاتها الفنية وأبعادها النفسية في البنية الشعرية. فإن ما ينبغي أن ننبه إليه أن أسطورية اللغة –عند المقالح – لا تتحقق بذلك فقط ؛ بل قد تتحق بتركيب مفرداتها ، وصورها تركيبا غرائبيا سواء أكانت تلك المفردات أو الصور ذات صلة بأسطورة تاريخية أم لا. وهو ما رأى فيه الناقد عباس توفيق رضا – في دراسته لقصيدة النثر في نقد المقالح – نوعا من الخلط بين مفهوم الأسطورة (myth) وبين مفهوم التشخيص أو التجسيد(personification)[3]. ووفقا للمقالح فقد تمكن شعراء الصوت التجريبي من تحقيق هذا المستوى اللغوي في شعرهم من خلال ربط الرؤيا الإبداعية للشعر بمنطق المغايرة

---

[1]- ينظر: الأنساق الثلاثية – حاتم الصكر – صحيفة الثقافية – العدد344- 2006/7/6 – ص6 ، وثلاثيات نقدية – ص 69.

[2]- ثلاثيات نقدية – ص 70.

[3]- قصيدة النثر في نقد المقالح – ص180.

الدائمة والاختلاف المتجدد والجدلي مع التراث أولا ، ومع جديد العصر ثانيا [1] وقد قاد منطق المغايرة والاختلاف الشاعر التجريبي إلى محاولة أن يكون لكل قصيدة معجمها اللغوي ومعمارها الفني الخاص[2]. ولهذا يصف المقالح لغة الشعر عند بدر شاكر السياب– وهو رائد الانعطافة الأولى نحو التجريب – بأنها " لغة غير تناسخية ، لغة ترفض التصور المنطقي ، وتناقض في بعض الأحيان التركيب المألوف للجملة العربية إمعانا من السياب في إعطاء الشعر لغته المنبثة اللاتفسيرية " [3] ، وهذه اللغة تتجلى في شعر السياب منذ قصيدته " أنشودة المطر " بلغتها الأسطورية المرعبة المنذرة[4]:

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود

ويخزن البروق في السهول والجبال،

حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجال

لم تترك الرياح من ثمود

في الواد من أثر.

أكاد أسمع النخيل يشرب المطر

واسمع القرى تئن ، والمهاجرين

يصارعون بالمجاديف وبالقلوع،

عواصف الخليج ، والرعود ، منشدين:

مطر...

مطر... [5]

1- ثلاثيات نقدية – ص71.
2- نفسه – ص 72.
3- نفسه – ص 73.
4- نفسه – ص 81.
5- ديوان أنشودة المطر– ضمن المجموعة الكاملة – بدر شاكر السياب - دار العودة - بيروت -1997- ج1/ 474.

أما الشاعر أدونيس فهو أكثر شعراء هذا الصوت اهتماما بالتجريب والتجاوز والمغايرة ، وأكثرهم -على الإطلاق- إثارة للجدل والاختلاف ليس في أوساط تيارات الشعر التقليدي فحسب ، بل في أوساط المشتغلين – معه – بالحداثة من التيارات الأخرى، وفي رؤيته الشعرية ومواقفه من اللغة ودعوته إلى تثويرها ما جعله مرمى لسهام نقدية حادة ، " فقد رأى فيه بعضهم وفقا لبعض الحدود والمعايير الشعرية – مدمرا للغة هادما للشعر ، كما رأى فيه البعض الآخر شكلانيا مغرقا في شكلانيته ".[1]

ومهما يكن من أمر فإن منهجية أدونيس في التعامل مع اللغة هي ذاتها المنهجية التي تعامل بها مع التراث ومع الفكر والثقافة العربية ، وهي منهجية تفترض السكونية والجمود في كل مالم يخضع لمنطق التجريب الدائم والخروج المستمر. ووفقا لهذه المنهجية تغدو اللغة الشعرية الموروثة لغة ساذجة مسطحة ، ذات وظيفة ساكنة وغير قادرة على الإشعاع ولا تعبر عن كثافة انفعالية أو رؤياوية، في حين أن الشعر – في مفهومه الحديث– بحث دائم عن الإدهاش والغرابة ، ولعل ذلك ما جعل أدونيس دائم البحث لشعره عن لغة ذات مستوى لغوي وتركيبي غير مسبوق. وقد برع في الإفادة من الاشراقات التأملية لأعلام التجربة الصوفية في التراث العربي ، ومال إلى السريالية كما أفاد من أدب المهشمين والشطار و رسائل الفلاسفة ، واستلهم الرموز الميثولوجية والأساطير البابلية والفينيقية ، واستخدم القناع. فكانت لغته قريبة مما عناه المقالح باللغة الأسطورية والمسكونة بإرادة التجديد، لغة لا تتصل بما يهدد اليومي وحسب ، بل كذلك بما يهدد المصير.[2]. ويرى المقالح أن الرغبة في التجريب اللغوي والمعماري عند أدونيس بانت منذ ديوانه الثاني (

---

[1]- ثلاثيات نقدية – ص8 ، وينظر:
1-أحمد حسن عطوة الغندور- الحداثة وتجاوز أصول النقد الأدبي –ص37ومابعدها.
2- عبد العزيز إبراهيم شعرية الحداثة- اتحاد الكتاب العرب – دمشق 2005– ص140.
3-البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر – إبراهيم السامرائي – ينظر:ص 177.199.

[2]- ينظر: ثلاثيات نقدية – ص 83

أوراق في الريح) [1] ، وهو ما يشير إليه أدونيس في مقدمة قصيدة " أرواد يا أميرة الوهم" ، حيث يقول:" اعتمدت في أسلوب هذه القصيدة كما اعتمدت في قصيدة " وحده اليأس" على الأسلوب الشعري القديم في فينيقيا وما بين النهرين.. آمل في استخدام هذا الأسلوب من التعبير الشعري ، أن أضع مع زملائي الشعراء الآخرين حجرة صغيرة في الجسر الذي يصلنا بجذورنا وبحاضرنا " [2]. وفي هذه القصيدة " أرواد يا أميرة الوهم" تتجسد مفاهيم اللغة الأسطورية - كما يراها المقالح- وتتضح أبعاد اللغة الشعرية عند شعراء هذا الصوت ، وهذا مقطع منها :

" أرواد ، يا أميرة الوهم ، أميرة الحضور، لك أحك عيني بجلد النهار ، وفي عروقي أترك سفينة العذاب تترجرج وتبحر.

إنها ساعة الصمت ، ساعة أن أصير شجرة أو نبعا ، إنها ساعة الغبطة ، ساعة أن أصير عاشقا أو قصيدة.

لأرواد ، ازرع الهاوية وافرح. وفي بلادي انشر حياتي ريفا كوكبيا ، وتلالا من القمح والشقائق.

إنها ساعة الولادة أسعفيني يا سلالة الكلمات ، واخلقي لشعري أبعادا أخرى من السر والإشارة ، ويا طفولة ، يا شعري الخفي المقبل أضيئ وجهي ، وكوني ملجأ الفاجعة. باسمك نهمس تحت الجليد ، والنهار يقتل النهار ، ونصرخ : الموت يقترب والمقابر العاشقة تجدد ثوبها كل يوم " [3].

---

[1]- ثلاثيات نقدية – ص 84.

[2]- أدونيس– شعر العدد10 – ربيع 1959– ص7 – 8 عن : موقع أدونيس في حركة الشعر العربي الحديث ونظريتها محمد جمال باروت – مجلة نزوى – العدد 36 – أكتوبر 2003.

[3]- الأعمال الشعرية الكاملة ، مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى – أدونيس – دار المدى للثقافة والنشر – سوريا – دمشق – 1996 – ص17 ، 18.

لاشك أن استلهام الأسطورة وتوظيفها في الشعر بهذا المستوى التعبيري ، وهذا التناول اللغوي ، قد أنقذ الشعر من الترهل ، ومما أصابه من النثرية والتقريرية جراء التناول الواقعي المباشر ، وفتح له بابا إلى الفن والجمال بحيث استطاعت اللغة الشعرية أن ترتقي بالواقع المعبر عنه إلى مستوى الأسطورة حيث تكمن الحقيقة ويسكن الجمال ، " فاللغة الأسطورية في الشعر تحاول كالأسطورة أن تنقل حقيقة العالم" [1]،إلا أن مبالغة شعراء هذا الصوت في العناية باللغة ، والإغراق في التصوير والتجسيم ، والحرص على اتخاذ الأساطير والرموز غير العربية وسيلة لما يريدون أن يعبروا عنه قد جعل شعرهم ينغلق على كثير من المتلقين ؛ لما فيه من الإشارات البعيدة ، والغامضة التي لا يفهها إلا من عرف هذه الأساطير وخبر أبعادها ، مما ألصق بهم تهمة الشكلية اللغوية ، والهروب من الواقع والتهويم خارج حدود ما وراء العقل.

وقد أدرك المقالح ذلك فحاول أن ينفي عن هؤلاء تهمة التستر وراء بهرجات الشكل وتجاعيد اللغة – حسب تعبيره – مؤكدا أن " بعض شعراء هذا الصوت أكثر التصاقا بالواقع من شعراء المنابر وأكثر قدرة على النفاذ إلى إطار الظروف الموضوعية والوعي فنيا بشروطها من شعراء التصريحات والبيانات"[2] وأمثولته على ذلك ما حفلت به البدايات الأولى للشاعر قاسم حداد – وهو ثالث شعراء هذا الصوت – من التزام تجاه الإنسان وقضاياه العادلة ، "فقد كان ديوانه الأول " البشارة" صوتا مغرقا في المباشرة والتعبير عن النوايا الصادقة إزاء الجماهير المظلومة والمسحوقة حتى العظم [3].

ويتضح مما سبق أن لغة الشعر الجديد – عند المقالح – لا تتأطر بمستوى فني واحد ، وإنما لها مستويات متعددة ، تختلف باختلاف الشعراء ، وقدرتهم على استيعاب

1- ثلاثيات نقدية – ص 83.
2- نفسه – ص 88.
3- نفسه – ص 89.

حساسيات العصر والواقع ، وهي لذلك تراوح بين أنماط البساطة والوضوح، وبين أشكال الغرابة والغموض. وهذه التعددية – هي في الوقت نفسه – شاهد على حيوية اللغة الشعرية العربية، وحيوية الشاعر، وهي كذلك دليل على التجديد في الرؤيا، وفي الحساسية الفنية، وفي طرائق التعبير ، وهي على كل لغة متميزة نابعة من عصرها ومعبرة عن واقعها وليست لغة معجمية جافة أو ميتة.

المبحث الثاني

موسيقى الشعر

للموسيقى وقع جلي في قضية التجديد الشعري، فقد كانت – ولا تزال – محور التجديد في مراحل عديدة من تاريخ الأدب العربي وحاضره، وكما كانت أسئلة الموسيقى أبوابا للولوج إلى أشكال جديدة : كالموشحات ، والمخمسات ، والرباعيات، والمسمطات، والمزدوجات، وصولا إلى الشعر الحر(قصيدة التفعيلة)، فقد كانت أسئلتها – كذلك – أسبابا للخلاف، الذي يصل في أحايين كثيرة إلى درجة الصراع ؛ وهو أمر ناشئ عن المكانة التي تتبوؤها الموسيقى ، والأهمية التي تمثلها في بنية القصيدة ، " فهي عنصر أساس من عناصر الشعر ، وأداة من أبرز الأدوات التي يستخدمها الشاعر في بناء قصيدته، وهي فضلا عن هذا فارق جوهري من الفوارق التي تميز الشعر عن النثر ، إن لم تكن هي الفارق الوحيد بينهما " [1] و " بدونها لا يكون الشعر شعرا ، إذ هي الركن الذي لا يقوم بدونه ، وهي ركن قديم قدم الحياة الإنسانية فمنذ أن وجد الشعر وجدت معه موسيقاه ، بل هو إنما تخلق في أحشائها ، ولم يتخلق وحده بل تخلق معه النغم " [2] فلا غرابة – إذن – أن يرتبط شعرنا العربي – منذ نشأته الأولى – بالموسيقى والإنشاد ارتباطا وثيقا ، بل اللافت للانتباه أن خطابنا النقدي القديم لم يتبلور عنه ما يشبه القانون النهائي لأي من مكونات الشعر مثلما كان لعنصر الموسيقي بفصيليها : الوزن والقافية ؛ ربما لما رأوه فيها من قوة الإيحاء والتأثير ، وربما لأنها الأقدر على حفظ أقوالهم ومشاعرهم، والأجدر على تمييز الأقوال الشعرية من الأقوال النثرية. وقد بلغ من احتفائهم بها أن ضمنوها الصياغة

1- عن بناء القصيد العربية الحديثة – علي عشري زايد – مكتبة الشباب – القاهرة – 1995– ط4– ينظر: ص173.

2- في التراث والشعر واللغة – شوقي ضيف – دار المعارف المصرية – القاهرة – ص137.

النهائية لمفهوم الشعر، ليس بوصفها عنصرا من عناصر الشعر؛ بل بوصفها قسيما أبرز لباقي العناصر والمكونات. وفي قولهم : – تحديدا للشعر وتعريفا له – " الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى"[1]ما يؤكد ذلك ، فثمة دوال أربع يكتنزها التعريف : القول ويحوز(اللفظ + المعنى) ، والوزن، والتقفية. وهذه الدوال الأربع هي – عندهم – مكونات البنية المفاهيمية والحدود النهائية للشعر على نحو ما يفهم من هذا التعريف ويؤكده قول ابن رشيق:"الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء، وهي : اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية"[2]. ومن هذا يتبين أن الوزن والقافية – وهما المظهر الموسيقي للشعر العربي القديم – يحتلان نصف بنية المفهوم الشعري ، بل إنهما النصف الأهم في العملية الشعرية ، يقول ابن رشيق: " الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة"[3]. وعن أهمية القافية يقول ابن رشيق: " القافية شريك الوزن في الاختصاص بالشعر ، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية "[4].

وقد ظل مفهوم الشعر بهذه الصيغة التي تمثل الموسيقى نصف بنيته مسيطرا على الخطابين الشعري والنقدي ردحا من الزمن حتى نهاية القرن الثامن الهجري عندما بدأت بعض الأصوات النقدية تؤسس لمفهوم شعري لا تكون الموسيقى – الوزن والقافية – سمته الجوهرية ، وحده النهائي فحسب ، بل لابد من أن يشتمل المفهوم على العناصر الجوهرية الأخرى[5] ، ومنذ ذلك الحين ومحاولات التجديد والتطوير في مفهوم الشعر تترى ، ولن نبالغ إذا قلنا أن تلك المفاهيم على كثرة ما استجد فيها ، وبالرغم من تعددها

1- نقد الشعر – ص64.
2- العمدة في محاسن الشعر وآدابه - ج209/1.
3- نفسه – ج237/1.
4- نفسه – ج261/1.
5- في هذه الفترة تنبه عبد الرحمن بن خلدون إلى أن حد الشعر بالوزن والقافية لا يدل على حقيقة الشعر فرفض- من ثم- التعريفات السابقة ، ونحا بمفهوم الشعر منحى آخر بناه على أساس الخيال وبلاغة الكلام. لمعرفة النص الكامل لتعريفه. ينظر: ص 57 من هذه الدراسة.وينظر:أصول النقد الأدبي – طه مصطفى أبو كريش-ص3

وتباعد عصورها لم تخل – باستثناء المفاهيم التي أسست لقصيدة النثر– من عنصر الموسيقى[1] ، بما يؤكد جوهريتها في العمل الشعري ، وأهميتها في تشكيل القصيدة ، ولن نذهب بعيدا لإثبات جوهريتها لدى الشعراء والنقاد القدامى أكثر مما أسلفنا ، وسنكتفي للتدليل على أهميتها عند شعرائنا ونقادنا الجدد برؤية الشاعرة والناقدة المجددة نازك الملائكة رائدة الشعر الجديد ، وزعيمة التيار الانقلابي على نظام العروض الخليلي– بتعبير أحدهم – والتي أعلنت في أكثر من موضع أن الشعر لا يمكن أن ينجز شعريته دون وزن ، ومن ذلك قولها: " ليس هناك في رأيي شعر إلا وهو موزون " [2] ، وقولها عن الوزن: " هو الروح التي تكهرب المادة الأدبية وتصيرها شعرا ، فلا شعر من دونه مهما حشد الشاعر من صور وعواطف، لا بل إن الصور والعواطف لا تصبح شعرية ، بالمعنى الحق، إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى ونبض في عروقها الوزن " [3] ، ولذلك عدت الوزن سحرا فاعلا في النص و الوظيفة : " إن للوزن هزة كالسحر تسري في مقاطع العبارات وتكهربها بتيار خفي من الموسيقى الملهمة. وهو لا يعطي الشعر الإيقاع وحسب، وإنما يجعل كل نبرة فيه أعمق وأكثر إثارة وفتنة. ولذلك كان الشعر مؤثرا بحيث كان القدماء يعدونه ضربا من السحر يسيطر به الشاعر على الجماهير" [4]. وللوزن عند نازك وظائف جمة ، فهو" بطبعه، يزيد الصور حدة ويعمق المشاعر، ويلهب الأخيلة، لا بل إنه يعطي الشاعر نفسه خلال عملية النظم نشوة تجعله يتدفق بالصور الحادة والتعابير المبتكرة الملهمة "[5]. إن نازك هنا – كنقادنا القدامى – لا تنظر للوزن على أنه مكون من مكونات الشعر ، ولكنها تختزل الشعر فيه وتنسب إليه كل تأثير فهو الذي يعطي للشعر انتماءه وهويته وهوالذي يشكل

---

[1]- للاطلاع على شيء من تلك المفاهيم ينظر : ص115 ومابعدها من هذه الدراسة.
[2]- قضايا الشعر المعاصر – نازك الملائكة – دار العلم للملايين – بيروت – ط7-1983- ص216.
[3]- نفسه - ص224,225.
[4]- نفسه -ص225.
[5]- نفس المرجع، نفس الصفحة.

خصوصيته وتميزه ، فلا شعر من دونه مهما حشد الشاعر من صور وعواطف، لا بل إن الصور والعواطف لا تصبح شعرية ، بالمعنى الحق ،إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى ونبض في عروقها الوزن.

والحق أن الحماس للوزن بهذا الشكل المبالغ فيه لا يكاد يختص بنازك الملائكة دون غيرها من الشعراء والنقاد ، فثمة الكثير ممن يقفون معها في المسار نفسه ،ويلهجون بنفس الحدة. يقول هيجل :" إن الشعر يحتاج إلى الوزن أو إلى القافية اللذين يمثلان هالته الحسية الوحيدة... أكثر من حاجته إلى القول الجميل الثر بالصور "[1] ويرى جون كوين: أن الوزن هو وسيلة لجعل اللغة شعرا ويدرسه على أنه كذلك[2].

ومن هنا نستطيع القول: إن موسيقى الشعر من أهم العناصر الفاعلة في تشكيل الخطاب الشعري ، وهي بما تمتلك من خصائص إيقاعية ومقومات فنية الأكثر تأثيرا في المتلقي ، والأقدر على الاتصال بأحاسيسه الداخلية وانفعالاته النفسية وشد انتباهه واهتمامه لمضمون الرسالة الشعرية ، ليس ذلك فحسب ؛بل إن لها إسهاما فاعلا في الكشف والإبانة عن الجانب الدلالي في العمل الشعري أو الإيحاء به والتنبيه إلى مكوناته وعناصره.

على أننا لا نقصد بمصطلح الموسيقى مجرد الوزن والقافية بقالبهما التقليدي القائم على وحدة البحر ،وتساوي الشطرين. فهذا القالب قد تحطم في تجربة الشعر الجديد ، وانحسر تماما في القصيدة الأجد (قصيدة النثر) ؛ وقصدنا يشمل الموسيقى بمفهومها الأعم وركنيها الأساسيين (الوزن ، القافية + الإيقاع) ، كما يشمل: " المقومات الجمالية التي تتصل بالإيقاع أو اختيار الشاعر كلمات تساق في نسق خاص ،بحيث تحقق من خلال

---

[1]- فن الشعر– هيجل – ترجمة جورج طرابيشي – دار الطليعة – بيروت -1981– ص75.عن : خصوصية الإيقاع الشعري في النقد الغربي – مجلة عالم الفكر – العدد2 – المجلد 32 – ديسمبر 2003– ص111.
[2]- ينظر: بناء لغة الشعر – جون كوهن– ص66.

مقاطعها الصوتية جرسا تطرب له النفس: إما لذاته ، وإما لمعاونته في جلاء المعنى والشعور"[1]، وهو تقريبا المفهوم الذي يمكنه استيعاب كل أشكال الشعر وقوالبه المختلفة القديمة منها والمستحدثة.

وجدير بالأهمية – قبل أن نعرض لرؤية المقالح – أن نعمد إلى إيضاح المفاهيم الأساسية للمصطلحات المتصلة بموسيقى الشعر وهي : الوزن والقافية، الإيقاع. وبداية نشير إلى أن ثمة تداخلا كبيرا بين الوزن والإيقاع إلى درجة أن بعضهم يتعامل معهما على أنهما مترادفان لاعتمادهما على خاصية التوقع والتكرار[2] ، وهناك من يجعل أحدهما أساسا للآخر مشتملا عليه فيرى أن الوزن أساس الإيقاع ، بل يريد للإيقاع أن ينطوي تحت الوزن ، أو هو يريد أن يرى في الوزن ما يراه غيره في الإيقاع [3].بينما يرى آخرون أن الوزن هو وظيفة الإيقاع وصورته الخاصة[4] ، أو هو نوع من أنواع الإيقاع وجزء منه[5]. أي أن الإيقاع أوسع وأشمل من الوزن.ونحن نرى أن الوزن والإيقاع ركنان أساسيان في بنية التشكيل الموسيقى للقصيدة ، لا يغني أحدهما عن الآخر، ويكملان بعضيهما في تناسب وتلاحم شديدين. إلا أنهما غير متطابقين فثمة فارق دقيق بين ما يعرف اصطلاحا بالوزن meter وما يدعى فنيا بالإيقاع Rhythm.

فالوزن (meter) يعرف بأنه : " مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية "[6]. وليس المعتبر عند جون كوهن الكم

1- الإطار الموسيقي للشعر ، ملامحه وقضاياه – عبد العزيز نبوي – الصدر لخدمات الطباعة (سيسكو) – القاهرة – 1987– ص5.

2- ينظر:قصيدة النثر وإعادة بناء علم العروض – عبد القادر الغزالي- مجلة نزوى – العدد 41-يناير 2005.

3- ينظر:الإيقاع في التجربة الأندلسية – سليمان القرشي – فصلية جذور- العدد13 – يونيو 2003-ص494، وينظر: مجلة عالم الفكر – العدد2 – المجلد 32 -ديسمبر 2003-ص106.

4- ينظر:مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر – أ.أ.رتشاردز- ترجمة: محمد مصطفى بدوي ،ومراجعة :لويس عوض وسهير القلماوي –المجلس الأعلى للثقافة – مصر -2005-ص185.

5- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية- محمد صابر عبيد - اتحاد الكتاب العرب- دمشق – 2001 – ص 24، وينظر : ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن – أحمد الزمر –مركز عبادي للدراسات والنشر – صنعاء – 1996-ص274.

6- النقد الأدبي الحديث – ص436.

العددي لمجموع التفعيلات في البيت ؛ بل المعتبر تكرار العدد بعينه من بيت لبيت [1].
وواضح من هذا أن موسيقى الوزن تعتمد كليا على التوالي المنتظم لمقاطع التفعيلة داخل البيت الشعري على امتداد القصيدة ،وبهذا فإن الوزن " هو صورة التفعيلة التي بها نهتدي إلى معرفة البحر التي كتبت عليها القصيدة "[2].

أما الإيقاع (Rhythm) فقد تعرض – في حقل الإبداع الشعري- لأنواع عديدة من الاستعمال ،وشاع تداوله منذ ظهور قصيدة النثر بشكل يكاد يكون لافتا،غير أنه " لم يتحدد بتعريف مفهومي متفق عليه من مستخدميه. وبالتالي يمكن أن نشير إلى الانتشار الواسع لتلك اللفظة بأنه انتشار يؤكد على غموضها ، أكثر مما يفصح عن فحواها[3] زد على ذلك أنه لم يتخلق كالوزن مصطلح خاص بالشعر بل هو في الأصل من مصطلحات علم الموسيقى ، استجلب إلى ميدان اللغة ومن ثم إلى ميدان الشعر ، وهو مع ذلك مصطلح عام من حيث أنه موجود في الفنون المختلفة. ولكنه خاص من حيث أن لكل فن إيقاعه الخاص. فللشعر إيقاعه وللنثر إيقاعه..؛ ومن هنا تعددت مفاهيمه وتشعبت الآراء في تحديده. فهو عند اللغويين: " تقارب الأصوات بعضها من بعض ، والإشارة إليها في أثناء الغناء بنوع من النقر أو التصفيق أو الخبط " [4] أي أنه : " تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد ، ولاشك أن هذا التنظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الأصوات كافة " [5] فللأصوات -عموما – في أية لغة خصائص موسيقية ،وهي لاشك تختلف من لغة إلى أخرى وإن بنسب متقاربة – وقد وجد

1- بناء لغة الشعر– ينظر:ص67.
2- الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر - عبد الحميد جيدة – مؤسسة نوفل – بيروت -1980- ص356.
3- قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية – عبد العزيز موافي – الهيئة المصرية العامة للكتاب ومكتبة الأسرة القاهرة – 2006 -ينظر: ص322.
4- إيقاع الشعر العربي بين الكم والكيف – دراسة في النظرية والتطبيق – عبد الحميد عليوة مسعد – مكتبة القاهرة – القاهرة -1997- ص96.
5- الإيقاع في شعر السياب- سيد بحراوي - نوارة للترجمة والنشر - القاهرة - 1996 -ص 10.

الدارسون أن الإيقاع الشعري تنتظمه ثلاث خصائص صوتية ،هي: المدى الزمني Duration ، والنبرStress،والتنغيمIntonatoin [1].

أما النقاد فيحددون الإيقاع بأنه: "وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم "[2] ؛بمعنى أنه: "تتابع منتظم لمجموعة من العناصر" [3] الصوتية المتحركة أو الساكنة التي تنتظم تفعيلة البحر ومقابلتها بنظيراتها في البيت. والإيقاع بهذا المفهوم الذي يتأسس على توالي الحركات والسكنات في التفاعيل يبدو قريبا من مفهوم الوزن ، على أن هناك من يعطي للإيقاع مفهوما أوسع من هذا فيرى أنه : "النسيج الذي يتألف من التوقعات والإشباعات أو خيبة الظن أو المفاجأة التي يولدها سياق المقطع"[4] ، وهو عند كاترين أوركيشيوني:" الطريقة التي تتوزع بها بعض العناصر المترددة على طول المعطى اللغوي ، وخصوصا منها النبرات والوقفات في المقام الأول ، ثم الوحدات الصوتية والتركيبات اللغوية والمعجمية التي يمكن ترددها أن يخلق شعورا بوجود الإيقاع "[5]. ومن هذين التعريفين نتبين أن الإيقاع مفهوم أكثر اتساعا من الوزن. وهو لا ينتظم الوحدات الصوتية في تفعيلة العروض فحسب، بل إنه "يشتمل –الوزن- إلى جانب أنظمة صوتية أخرى قد تعتمد على الكم ، كما في حالة الوزن العروضي ، أو الارتكاز كما في حالة النبر ، وقد يتأسس على بعض الظواهر البلاغية مثل الترصيع والتجنيس الداخلي ، والتقسيم ،والمقابلة والمطابقة ، إلى جانب بعض الظواهر الصرفية التي يمكن أن نطلق عليها التطابق الصرفي."[6] ويطرح أدونيس – وهو أكثر

---

[1]- نفسه- ص 11.

[2]- النقد الأدبي الحديث - ص435، وينظر : عضوية الموسيقى في النص الشعري –عبد الفتاح صالح نافع – مكتبة المنار – الأردن ، الزرقاء- 1985–ص50.

[3]- نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي-علي يونس– الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة -1993–ص170

[4]- عضوية الموسيقى في النص الشعري – ص50.

[5]- عن :قصيدة النثرمن التأسيس إلى المرجعية -ص 323,322.

[6]-قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية –ص285.

الدارسين تبشيرا بالإيقاع كمفهوم بديل للوزن العروضي – العديد من المظاهر التي يمكن أن نعدها مصادر للإيقاع داخل النص ، بدءا من إيقاع الجملة ، وعلائق الأصوات ، والمعاني ، والصور، وطاقة الكلام الإيحائية والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة المتعددة [1] أي إن الإيقاع يشمل كل أجزاء النسيج الشعري "حتى البياض ،بياض الصفحات بين السطر والآخر. بين الكلمة والثانية، يرمز إلى الصمت ،صمت الإيقاع. وكذلك النقطة والفاصلة..حتى علامات التعجب والاستفهام تعطي البيت رنات متناسقة مع المعنى"[2]، لعل التوسع في مفهوم الإيقاع بهذه الصورة وتعدد مصادره داخل النص الشعري بهذا الشكل هو ما جعل منه مفهوما فضفاضا ملتبسا لا ضابط له ولا قاعدة تحكمه وتحدد أركانه؛ وسنرى أن لهذا المعنى الواسع للإيقاع أهمية خاصة عند مناصري القصيدة الأجد لتذويب المسافة بين الشعر والنثر.ومهما يكن من تشظي الإيقاع مفهوميا فهو–لاشك– سمة فنية وخاصية موسيقية من أهم خصائص التشكيل الفني في القصيد الشعرية ولكننا لا نراه بمعزل عن الوزن فهما متكاملان متلاحمان "فآثار الإيقاع والوزن تنبع من توقعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل أو لا يحدث"[3] و"في الوقت الذي يقوم فيه الإيقاع على تكرار مجموعة من المقاطع المحددة فإن الوزن يقوم على تكرار حفنة من الإيقاعات " [4]. وإذا اعتبرنا أن الوزن جزء من الإيقاع فالكل لا يتحقق إذا فقد الجزء، فالوزن من هنا مرتبط بالإيقاع ولا يفهم أحدهما دون الآخر؛ " ولذلك يصح القول أن الإيقاع والوزن يتلاحقان ليكتمل أحدهما بالآخر. فحين يصدر الإيقاع من بنية لفظية تتأمل المضمون وتستوعب مجالات التعبير فيه يفرض الوزن على الموضوع فيكون الإيقاع من داخل الموضوع، في حين يكون الوزن من

[1]- ينظر:مقدمة للشعر العربي: أدونيس - دار العودة - بيروت -1979- ص116.
[2]- الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر - ص 361.
[3]- مبادئ النقد الأدبي –أ.أ. رتشاردز-ص.185.
[4]- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية -ص23.

خارجه"[1] ومعنى ذلك أن الإيقاع إيقاعان ، خارجي: تؤلفه الأوزان الشعرية في العروض مضافا إليها القافية وداخلي : تؤلفه أجزاء النسيج اللغوي بما فيها من بنى تركيبية وصرفية ودلالية وحتى الخطية.

وقد آن الأوان بعد هذا العرض النقدي أن ندلف إلى رحاب تجربة المقالح ونستشرف آفاقها بقصد الكشف عن موقفه من هذه القضايا ورصد مفاهيمه حولها. وبداية نشير إلى أن موقف المقالح من موسيقى الشعر – كموقفه من كثير من القضايا –لم يتسم بالجمود وإنما كان عرضة للتعديل والمراجعة بين الفينة والأخرى بما يتوافق مع رؤيته الفنية ويواكب أو يمهد لتطور تجربته الإبداعية ، والمتأمل في منجز المقالح الشعري –من الناحية الشكلية– سيجد أن ثمة أنماطا ثلاثة للشكل الموسيقي تتوزعه هي: شكل قصيدة العمود وشكل قصيدة التفعيلة ، وشكل قصيدة النثر. وهذه الأشكال لم تكن وليدة مرحلة واحدة وإنما هي نتاج لمراحل متفرقة .

وبعيدا عن التحديد التاريخي نستطيع القول: إن موقفه من موسيقي الشعر كان يسير – غالبا– بمحاذاة الشكل الفني للقصيدة التي يكتبها.وإن كانت آراؤه في أكثر الأحيان استشرافية استباقية تؤصل للجديد وتمهد له. ومن المعلوم أن المقالح– شاعرا– بدأ بكتابة الشكل العمودي ،ثم تطور إلى كتابة الشكل التفعيلي ، وتحول أخيرا إلى كتابة القصيدة الأجد (قصيدة النثر). والملاحظ أن تداخل هذه الأشكال ظل قائما في تجربته الإبداعية ،فقد يتجاور الشكل العمودي إلى جانب التفعيلي في إطار الديوان الواحد، وقد يتقابل الشكل التفعيلي مع الشكل النثري في متن القصيدة الواحدة. وبمقدار هذا التداخل والتجاور كانت آراؤه النقدية تخضع للتعديل والمراجعة بين الفينة والأخرى.

[1]- ينظر:الخطاب الآخر ،مقاربة لأبجدية الشاعر ناقدا - ص213.

ومع أنه قد بدأ عموديا فإن جماليات موسيقى العمود -بصيغتها الموروثة وركنيها الأساسيان الوزن والقافية- لم تستهوه ولم تستطع أن تفرض نفسها على تجربته النقدية فيحتفي بها ، أو يراها القالب الأنجع لكتابة القصيدة ؛ شأن من يمارسون كتابة هذا الشكل الشعري وما لم يستسغه في هذه الموسيقى هو طريقة توزيعها بتلك الصورة النمطية التي تبعث على السآمة والملل وتشكل عائقا صعبا أمام تدفق التجربة الشعورية وانسيابية الخيال الخلاق للمبدع ، ولذا أعلن تبرمه وضيقه بهذا الشكل الموسيقي،صارخا:

سجنتنا الأوزان في قمقم الشكل - فعاقت عن الخيال البحـور

كـم نـبشنا عن القوافي كتابـــــا فشكت جهلنا المبين السطور

وخرجنا نـسيل شعرا مقـفـــى رقصت روعة عليه الحمير[1]

***

وقد يحتد المقالح أحيانا ويتخذ من هذا الشكل الموسيقي موقفا يتسم بالرفض الشديد كما وصفه في ديوانه الثاني (مأرب يتكلم) بأنه معلق في غير ما فضاء. ليأتي الديوان خاليا من أية قصيدة عمودية. ثم يعود ويتراجع عن هذا الموقف في ديوانه الثالث (رسالة إلى سيف بن ذي يزن) ويصف رأيه السابق بأنه اتسم بقدر من الشطط. ويضمن الديوان مجموعة من القصائد العمودية [2]

ولا يعني هذا التأرجح بين الرفض والقبول للشكل العمودي - سواء على صعيد الممارسة الإبداعية أو المعالجة النقدية - أن المقالح يرفض موسيقى "الوزن والقافية" أو يتخذ منها موقفا معاديا فقد كانا في رأيه " عصب الشكل الشعري ، وهما الصفة الخاصة

1- ينظر:الأعمال الكاملة - وكأني بالمقالح وهو يوقع هذا الموقف الساخر من موسيقى الشكل العمودي ولكن بموسيقي الشكل ذاته كمن يقول:وداوني بالتي كانت هي الداء

2- الشوق والبشارة -حسن عزعزي – ضمن كتاب إضاءات نقدية - ينظر:ص112، 113.

التي لابد من توافرها حتى يكون الكلام المشكل أمامنا شعرا وليس مجرد كلام [1].
فموسيقى الوزن في نظره عنصر جوهري لا غنى للشعر عنه حتى وإن تم الاستغناء أحيانا عن موسيقى القافية [2] ، فللوزن أهميته وفاعليته في تشكيل الانفعالات وصياغة التجربة الشعورية وتمييز الأقوال الشعرية من النثرية ، ولا أدل على هذه الأهمية لديه من أنه ألزم نفسه في بداية تجربته النقدية بتعاريف تحدد الشعر انطلاقا من موسيقى الوزن كالتعريف القائل: "الشعر تجارب منغمة " ، أو "الشعر رقص والنثر مشي"[3] لما رأى فيها من كفاءة على التمييز بين ما هو شعري و ما هو نثري.

ومع أن النقد المعاصر قد تجاوز في رؤيته للشعر أنه ذلك الكلام الموزون المقفى الذي يدل على معنى...وصار ينظر إليه بوصفه شحنة فنية تمتد لتشمل كل فنون القول المنظوم منها والمنثور إلا أن القصيدة – برأيه – ينبغي أن تختلف بشيء ما عن النثر ولتكن القافية والوزن ،أو الوزن وحده. باعتباره القاسم المشترك في الشعر العربي ، والرباط السري بين الحداثة والموروث "[4] فالوزن روح الشعر الذي ينتظم اللغة وينقلها من نثريتها إلى شعريتها، ومن معناها المحدود إلى معان ودلالات فنية لا حدود لها، وهو إلى ذلك يحفظ للتجربة تأثيرها وسلطانها على النفوس، لهذا يبدو الوزن لديه دليل جودة الشعر كما يفهم من تعليقه على قصيدة النثر التي كتبها محمد المساح بمشاركة عبد الودود سيف "أنا وحبيبتي ورحلة الحب " حيث يقول :"هذه المقاطع الثلاثة من قصيدة النثر للشاعرين سيف والمساح ، تلتقي مع القصيدة الجديدة – ككل قصائد النثر الجيدة في الصورة والتجربة وطريقة التناول ولا ينقصها لتغدو قصيدة جديدة جيدة سوى الوزن"[5]

1- الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن –ينظر:ص393.
2- شعراء من اليمن-ينظر:ص79.
3- شعراء من اليمن-79.
4- ينظر: الأبعاد الموضوعية والفنية –ص393، وينظر: وأصوات من الزمن الجديد –ص25.
5- الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن –ص393.

وذلك يؤكد أن المقالح -مبدئيا- لم يكن يرفض موسيقى الوزن لذاتها و ما كان ينكر منها هو أسلوب توزيع وحداتها الإيقاعية بالشكل القديم و حصرها في أوزان محددة. ومن هذا المنطلق دعا المقالح إلى إعادة توزيع موسيقى الوزن في القصيدة بما يحررها من النمطية والاجترار حيث يقول : "إن علينا أن نعيد النظر في البنية الإيقاعية للبحور المعروفة ، ونعترف بما يسمى في نظام الموسيقى بإعادة التوزيع ، فالأغنية التي يكتب لحنها فنان معين ثم يقوم بتوزيعها فنان آخر لا تفقد إيقاعها الأساسي ولكنها تكتسب بالإضافة إليه توزيعات لم تكن لها من قبل وتشكيلات تزيدها حركة وانسجاما "[1].و هذه الدعوة لا تخرج في جوهرها عن الأساس الموسيقي الذي قام عليه الشعر الجديد (شعر التفعيلة) باعتباره –حسب نازك الملائكة- ظاهرة عروضية قبل كل شيء يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر، ويعنى بترتيب الأشطر والقوافي، وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة [2]، بمعنى أنه ليس نفيا لقصيدة الشطرين، وغاية ما في الأمر أن حركة الشعر الجديد استعانت ببعض تفاصيل العروض القديم بقصد"إحداث تجديد يساعد الشاعر المعاصر على حرية التعبير وإطالة العبارة وتقصيرها بحسب مقتضى الحال" [3] و يعين في الوقت ذاته على بعض موضوعات العصر المعقدة. والشعر الجديد بهذا لا يلغي الأساليب الشعرية الأخرى أو يستبعد أسلوب البيت ؛ بل هو إضافة له كما يؤكد ذلك المقالح "التشكيل الجديد للقصيدة ليس تجاوزا أو إنهاء للأشكال القديمة وإنما هو إضافة تاريخية لها [4]وعليه يمكن القول: "إن الشعر الجديد لم يلغ الوزن ولا القافية، لكنه أباح لنفسه... أن يدخل تعديلا جوهريا عليهما لكي يحقق بهما الشاعر من نفسه وذبذبات مشاعره وأعصابه ما لم يكن الإطار

1- من البيت إلى القصيدة- ص21.
2- قضايا الشعر المعاصر – نازك الملائكة – ينظر :ص69.
3- نفسه –ص52.
4- الشعر بين الرؤية والتشكيل – ص213.

القديم يسعف على تحقيقه. فلم يعد الشاعر حين يكتب القصيدة الجديدة يرتبط بشكل معين ثابت للبيت ذي الشطرين وذي التفعيلات المتساوية العدد والمتوازنة في هذين الشطرين، وكذلك لم يتقيد في نهاية الأبيات بالروي المتكرر أو المنوع على نظام ثابت"[1] وهذا بالتحديد هو جوهر التشكيل الموسيقي الذي نشده المقالح من دعوته إلى إعادة توزيع الوحدات الإيقاعية لموسيقى الوزن والقافية في بنية القصيدة الشعرية وهنا يصدق عليه ملاحظته على رواد القصيدة الجديدة حينما خرجوا على الشكل العمودي وأعطوا للإيقاعات الخليلية شكلا مختلفا..وفي تلك الملاحظة يقول:"وحين خرجوا عليها كشكل لم يخرجوا عليها كقاعدة أو إيقاع"[2].فإعادة توزيع الوحدات الإيقاعية بها يخلق أشكالا جديدة لها طابعها الحضاري وسمتها العصرية ليس خروجا على موسيقى الخليل بل هو إثراء لها.

غير أن الأساس الذي بنى عليه المقالح فكرة التوزيع – وهو مستوحى من النظام الإيقاعي لموسيقى الغناء حيث يختلف إيقاعها بين أغنية و أغنية ومن قطعة إلى أخرى-قد فرض عليه نمطا معينا في الرؤية الإبداعية ، وتحولا مستمرا في الموقف النقدي ولهذا لا يتلبث كثيرا عند هذا الموقف المهادن لموسيقى الوزن والقافية إذ سرعان ما ينقلب عليهما ؛ فيطيح -أولا- بالقافية لما رأى فيها من صخب وتكلف فوق أنها قيد على الإبداع وليست من صميم التشكيل الموسيقي ، فقد كانت كما يقول:" تستخدم كأقفال ومغاليق للوحدات الفنية التي تتآلف منها القصيدة..وكان لابد لكي يتحقق الحد الأدنى من الوحدة العضوية للقصيدة الجديدة أن تتخلى عن هذه الأقفال"[3] ولا ينكر المقالح أنها -أي القافية- كانت دليل مهارة الشاعر في الأزمنة القديمة عندما كانت القصيدة لوحة وجدانية غنائية وعندما

---

[1]- الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية – ص57.
[2]- الشعر بين الرؤيا والتشكيل –ينظر:ص 78.
[3]- قراءة في أدب اليمن المعاصر – ص62.

كانت القافية بكرا.أما بعد أن صارت ثيبا ثم عانسا.وبعد أن صارت كلماتها مكررة مستعارة.وصارت هي التي تنظم البيت بعد أن كان البيت هو الذي ينظمها– أما بعد ذلك كله فقد صارت القافية عبثا وعلامة جمود وتخلف [1].

على أن وجود هذه العيوب للقافية لا يقلل من أهميتها إطلاقا في الشعر. ولا يمنع من استعمالها في الشكل الجديد ، فهي جزء إيقاعي "تضيف إلى الرصيد الوزني طاقة جديدة ،وتعطيه نبرا ، وقوة جرس" [2]. فليست عيبا في كل الأحوال خاصة إذا ما استطاع الشاعر المبدع أن يجردها من وظيفتها التقليدية كعلامة لتوقف النغم وانتهاء المعنى ، وأن يدخلها في شبكة العلاقات النصية ويجعلها جزءا من النسق الشعري وليست خارجة عليه. والقافية بهذا المعنى دليل مهارة الشاعر وحداثة رؤيته الفنية. وقد تحقق هذا المعنى لها– كما لاحظ ذلك المقالح– في بعض قصائد الشاعر الكبير عبد الله البردوني فاعتبرها ملمحا من ملامح حداثة البردوني ودليل جدته كما يقول: " وقد نجح شاعرنا البردوني في الخلاص من التأثير البنائي للقصيدة الموحدة البحر والقافية والخروج بها إلى مرحلة التحدي التاريخي حين تبدو ظاهريا تكرارا لصيغة الشكل التقليدي في حين أنها تتمتع بمقومات الحداثة والمعاصرة، وحتى الإيقاع الموسيقي الذي يبدو مع القافية أقل عناصر القصيدة البردونية حداثة لا يخلو من الجدة، فهو يستجيب للتمرد اللغوي ولخلخلة تركيب الجملة الشعرية ، والقافية وهي جزء من الإيقاع الموسيقي لا تؤدي إلى تقطيع أوصال القصيدة أو إلى تفتيت معانيها، كما كانت ولا تزال تظهر في شعر كثير من النظامين، وإنما هي جزء من البنية ليست ملتصقة بالبيت ولا خارجة عن النسق الشعري ولم تعد مهمتها إيجاد التوافق الصوتي مع بقية الأبيات أو إعلان نهاية المعنى وإفساح الطريق لمعنى جديد، إنها تتلاشى بإيقاعها الحاد في البنية الداخلية للقصيدة وتوشك القصيدة من هذا النوع عند

---

[1]-ينظر: قراءة في أدب اليمن المعاصر – ص63.

[2]- الإيقاع في الشعر العربي – عبد الرحمن آلوجي –دار الحصاد – دمشق – 1989- ص71.

البردوني أن تصير مدورة"[1] فلم تعد القافية علامة الإيقاع التي يتوقف عندها الشاعر في كل بيت، بل أصبحت جزءا من خصائص الكلمة. فدورها يكمن في الكلمة وسحرها وغناها وموسيقاها وليس في ختام السطر أو البيت. و بهذا أصبحت عنصرا إيقاعيا داخليا متوزعة في سياق النص. ولم تعد لها قيمة في ذاتها بل في علاقتها بغيرها في القصيدة. وهذه نظرة جديدة للقافية إن لم نقل أنها نفيا لها.فإنها لا توحي بالمصالحة معها كوقفة إيقاعية.

ولعل التخلي عن القافية هو أول خطوات الانقلاب على الوزن ،تلتها الدعوة إلى استخدام البحور الصافية الموحدة التفعيلات التي يتألف شطرها من تكرار تفعيلة واحدة:كالرمل والكامل والهزج والرجز والمتقارب والمتدارك ،لأنها أفضل البحور التي يمكن استخدامها وأيسرها في كتابة الشعر الجديد، لاعتمادها على تفعيلة مفردة غير ممزوجة بأخرى حتى لا يقع الشاعر في مزالق الأخطاء العروضية، أو يجمع–وهولا يعي- بين أكثر من بحر في القصيدة الواحدة.

وقد ركز المقالح على بحر الرجز ؛ البحر الذي اعتمد عليه معظم شعراء القصيدة الجديدة ؛ "لا لأنه أسهل البحور أو حمارها الصبور – كما تشير إلى ذلك بعض الأحكام النقدية – أو لأن إيقاعه أقرب إلى الفطرة الموسيقية – كما تقول الدراسات الحديثة - بل لأنه أول بحر عرفه العرب ونظموا به أشعارهم"[2] ؛ والقول بأن الرجز أول بحر عرفه الشعر العربي مجرد فرض ليس له سند علمي ، "وكل ما يمكن أن يقال هو أن الرجز كان أكثر أوزان الشعر شيوعا في الجاهلية، إذ كانوا يرتجلونه في كل حركة من حركاتهم وكل عمل من أعمالهم في السلم والحرب، ولكن شيوعه لا يعني قدمه ولا سبقه للأوزان الأخرى[3] أضف إلى ذلك أن " الإيقاع في القصيدة العربية – إيقاع غني ثر ،

---

[1]- نقوش مأربية دراسات في الإبداع والنقد الأدبي - ص 53.
[2]- من البيت إلى القصيدة – ص19.
[3]- العصر الجاهلي- شوقي ضيف- دار المعارف – القاهرة – 2003-ط24- ص 186.

متنوع ،متطور...فلا يعقل أن يكون قد تطور عن الرجز أو غيره من الأشكال الوزنية الأولى،لأن بينهما بونا فنيا شاسعا"[1] ولو صح هذا الافتراض فذلك يعني – كما يرى المقالح – أن عودة الشاعر الجديد للانطلاق منه هي بداية طبيعية وعود على بدء من النقطة الأولى التي انطلق منها الشعر العربي قديما لكي يزمع الانطلاق منها مرة أخرى إلى عوالم جديدة [2] ومع ما ينطوي عليه هذا النص النقدي من قيمة علمية كبيرة لو صحت فرضياته ؛ فليس بخاف ما يضمره من نزعة – يلحظها كل من يقرأ المقالح– نحو التأصيل لأشكال الشعر الجديد من خلال ربطها بتجارب مشابهة لها في التراث توحي بأصالتها وتوطد حضورها على الساحة الإبداعية . وواضح أيضا من هذا المقتبس النقدي أن المقالح – بدعوته لإعادة الاعتبار لبحر الرجز– لا يستهدف التلبث عند هذا البحر بقدر ما يتخذ منه قاعدة للانطلاق إلى اختراقات شكلية أخرى ، يصعب –برأيه– بل ويستحيل التنظير أو التقعيد لها كما يقول: " وكما استطاع الشاعر الراجز..أن يتجاوز ويحدث تنويعات وزنيه مختلفة ومتنوعة فإن الشاعر الجديد الذي أعطى الحياة للبحر الميت – أي بحر الرجز– لابد أن يتابع الخروج من الإطار العروضي المفروض على إيقاع الشعر.. لأن القصيدة كفكر الإنسان المعاصر ووجدانه مفتوحة كل يوم على الجديد"[3]. ومن هنا تلاحقت الثورة في موسيقى العروض على اعتبار أنها لم تعد قادرة على استيعاب الفكر والوجدان المعاصر المنفتح على كل الثقافات وكانت الخطوة التالية هي الدعوة إلى الخروج على وحدة البحر لما فيه من رتابة وتجميد للتشكيل الزماني[4]* وذلك بالمزج بين عدة بحور مختلفة في القصيدة

---

[1]- الإيقاع في الشعر العربي– ص42.

[2]- من البيت إلى القصيدة – ص19.

[3]- نفسه – ص19.

[4]- عبد العزيزالمقالح وتأصيل النقد الأدبي الحديث في اليمن– ص81. * نؤكد أن الممارسة الإبداعية للمزج بين البحور قد سبقت حالة التنظير والإبداع في البحور الصافية بفترة زمنية كبيرة ولكنها مورست في إطار قصيدة الشطرين وحديثنا هنا عن المزواجة في القصيدة الجديدة (قصيدة التفعيلة) وللمزاوجة في إبداع المقالح صور عدة منها المزاوجة بين إيقاع قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر كما في دواوينه الأخيرة.

الواحدة بها من شأنه أن يخفف من حدة الرتابة ويمنح القصيد تشكلا إيقاعيا جديدا يتجاوب مع تعقيد التجربة الشعرية الحديثة، ويعطي الشاعر فرصة للتعبير عن ثراء التجربة، إلا أن حرية الشاعر في المزاوجة بين البحور" لا تعني الفوضى واعتباطية المزج، بل إن الانسجام الذي يجب أن يتحقق بين الدلالة والوزن الشعري، واستيعاب الأفكار للانتقال الوزني، وسلاسة الانتقال إيقاعيا كلها، عوامل من الواجب حضورها في مثل هذه المزاوجة الموسيقية" [1] ولاشك فإن المزواجة بين الأسطر القليلة أو المفردة من مظاهر فوضى المزج. و المقالح لا يعتبر ذلك مزجا بل يسميه خلطا "لأن المزج لايكون بين سطر وسطر وإنما بين مقطع وآخر" [2] و قد نبه إلى هذا النوع من المزج المخل وعابه في بعض قصائد ديوان الشاعر عبد الرحمن إبراهيم (الزا وحدها قدري) كقول الشاعر – وقد خلط بين موسيقى السطرين الأول والثاني وبقية أبيات المقطع :

آه يابيروت

ياامرأة ناضجة اسماها التاريخ لنا بيروت

يافاتنة في انحسار البحر

وفاتنة في انكسار النهر

وفاتنة في انتصار الزهر

وفاتنة في الزمن الجبروت [3]

***

ويبلغ الانقلاب على موسيقى العروض عند المقالح أبعد مدى حينما رأى أن النمطية والتكرار والتقليدية بدأت زحفها إلى الأشكال المستحدثة ، بعد أن كانت أبرز

1- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية -ص222,221.

2- البدايات الجنوبية قراءة في كتابات الشعراء اليمنيين الشبان - ص115

3- نفسه –ص115.

عيوب الشكل العمودي وأسباب الثورة عليه ؛ مما حمله على رفض أي تقنين من شأنه أن يوقف الممارسة الإبداعية عند مستوى شكلي معين أو يحصرها في أوزان محددة[1] ؛ وقد كان التشابه بين الشعر والموسيقي من ناحية التأثير والوجهة حيثيات المقالح لتدعيم موقفه الرافض لتقعيد وتقنين موسيقى الشعر. فإذا كانت " الموسيقى نشاطا روحيا، والشعر نشاط روحي ،فما الفارق بين النشاطين ؟ ما الذي يجعل النشاط الأول خلاقا ومبدعا في شكله ومضمونه عبر الزمن ، ويجعل النشاط الآخر مبدعا في شكله ومضمونه لمرة واحدة في الزمن ،ثم يصبح بعد ذلك غير مبدع في شكله ومبدعا في مضمونه أحيانا وغير مبدع في شكله ولا في مضمونه في معظم الأحيان " [2] ليتوصل من ذلك إلى أن " الوزن موسيقى، والقطعة الموسيقية تختلف من موسيقار إلى آخر ، ومن قطعة إلى أخرى فلماذا لا يكون الشاعر المبدع هو الذي يبتكر أوزانه كالموسيقار العظيم الذي يخلق ألحانه ولا يقلد بها فنانا آخر "[3] وأيا كان حظ هذه التصورات من الصواب أو الخطأ[4] فإنها من دون شك محاولة جريئة من محاولات تطوير الشكل الموسيقي للقصيدة العربية ، ودعوة لإيجاد حل للنمطية والتكرار والتقليد التي – كما يقول المقالح –أصبحت ظاهرة عامة تلف الشعر العربي بكافة أشكاله ومدارسه ، وبكافة تقاليعه وهلوساته لا تبرأ منها إلا الريادات الأولى[5]وقد ساهمت مثل هذه التصورات بل وشجعت إلى حد بعيد على اختراقات شكليه جديدة في القصيدة العربية وصلت ذروتها فيما يسمى بقصيدة النثر (القصيدة الأجد). وهي

---

[1]- ومن ذلك مهاجمته لنازك الملائكة ووصف ما قامت به من تقعيد لأوزان الشعر الجديد بالجهد الضائع والنزعة البابوية التي ألحقت بالشعر العربي أضرارا فادحة تفوق أضرار العروض الخليلي ينظر :أزمة الشعر العربي- ص19ومابعدها.

[2]- من البيت إلى القصيدة ص206-207.

[3]- نفسه – ص205.

[4]- ذلك أن الشعر لغة و اللغة ليست مجرد أصوات كما هي الحال في الموسيقى "وإنما هو الصوت وما يشير إليه، أي الكلمة ودلالتها معاً. إن الصوت الموسيقي يحمل منذ البداية طابعا غفلاً بالمعنى الذي يقال فيه عن بعض الوقائع الخام، إنها وقائع غفل... أما صوت الكلمة في الشعر فلا يحمل مثل هذه الطبيعة الغفل لأنه محمل منذ البداية بالمعنى" ينظر: الشعر بين الفنون الجميلة- نعيم اليافي - دار الجليل - دمشق - 1983 - ص 77

[5]- ينظر:من البيت إلى القصيدة - ص205.

القصيدة التي تخلت تماما عن موسيقى الوزن والقافية فكانت–ومازالت–أكثر أشكال الشعر إثارة للجدل والاختلاف حولها لا من حيث التسمية فحسب ، بل من حيث التجنيس والخصائص العامة. وليس موضوعنا الحديث عن هذا الشكل الشعري المغاير فله مكانه في الفصل القادم ؛ و ما يهمنا تأكيده هو أن المقالح لم يتخل عن موسيقى العروض إلا بعد قناعة تامة بأنه " لا الأوزان ولا القوافي من ضرورة الشعر ، فرب عبارة منثورة، جميلة التنسيق ، موسيقية الرنة ، كان لها من الشعر أكثر مما في قصيدة من مائة بيت بمائة قافية "[1] وهو يبني هذا الموقف وفق معطى تراثي خالص تناولته الدراسات التراثية وتناقله النقاد قديما وحديثا وخلاصته..أن مفهوم الشعر كما وصفه – في عصور الازدهار– المعنيون بالتنظير للفكر وللشعر ، لم يحرص على وجود الوزن ، وأن الخروج على العمود الشعري لم يكن المراد به الخروج عن الوزن... ومن هذا المنطلق فإن القصيدة الأجد..لم تخرج على عمود الشعر العربي حين خرجت على الأوزان أو أغفلت الموسيقى الخارجية[2].

ولا يعني اطراح المقالح لموسيقى العروض تخليه عن موسيقى الشعر فهي عنصر أساسي في الشعر ولكنه استعاض عنها بما يعرف بموسيقى الإيقاع ، أو الإيقاع الداخلي وقد كان هذا النوع من الموسيقى غير معترف به عند المقالح ولم يدخل مدونته كناقد إلا بعد تحوله ومناصرته للقصيدة الأجد "قصيدة النثر" ، ومع ذلك فليس له مفهوم محدد في نقده و ما يبدو أنه تحديد ليس إلا توصيفا أكثر منه تحديدا ويبدو أن ذلك راجع إلى زهده في جدوى التحديد، ففي التحديد تقييد والقصيدة الحداثية فضاء مفتوح على كل الاحتمالات.أو لأنه – أي الإيقاع – مفهوم حديث غير متفق على تحديده بين الدارسين لارتباطه بالتركيب الصوتي للغة " والدراسات الصوتية لشعرنا العربي ما تزال ضامرة ومتأخرة ولا توفر للدارس ما يطمح إلى فهمه من تشكيلات وأنماط إيقاعية تساعده على الاستقراء

1- أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل –ص70.

2- نفسه –ص74,73.

والتقصي ، فلابد أن يقتنع بماهو متاح ، لا لوصف الإيقاع الشعري ومكوناته ، وإنما للتعريف العام لعنصر التشكيل الموسيقي في القصيدة " [1]وربما يكون التعليل الأخير هو الأسلم ولهذا يبدو حديث المقالح عن الإيقاع غائما بعض الشيء ومفتوحا أحيانا على كل الاحتمالات وذلك ما لحظه أحد النقاد فعقب على مقولة المقالح " لا أجد نفسي كثيرا في القصيدة التي تخلو من الإيقاع "[2]بالقول: "وليس جليا ماعناه بالإيقاع، أهو بالمعنى الذي أراده أنصار قصيدة النثر بديلا للوزن ، أو بالذي ذكره أنصار القصيدة التقليدية أو الحرة"[3]. غير أن اقتراب المقالح من قصيدة النثر واحتكاكه النقدي مع بعض نماذجها قد جعل مفهومه للإيقاع أكثر وضوحا وإشراقا من ذي قبل. ويمكن أن نعد دراسته لعناصر التشكيل الشعري من أهم الدراسات التي أبان فيها عن أبعاد رؤيته لطبيعة موسيقى الشعر وهي – إن لم تكن دراسة للإيقاع في حد ذاته – فإنها تكشف جانبا مهما من تصوره ومفاهيمه حول الإيقاع. ففيها يرى المقالح أن التشكيل الموسيقي هو الناتج النغمي للقاء والتضاد بين التشكيل المكاني والتشكيل الزماني[4] ويعني المقالح بالتشكيل المكاني: "الحيز المكاني الذي تأخذه الكلمات ،أو الحيز المكاني الذي تأخذه البحور في الصفحة أو في أية مساحة أو أرضية تعد لذلك. والمكانية بهذا المفهوم لا بد أن تختلف باختلاف البحور الطويلة والقصيرة ،الكاملة و المجزوءة وهذا النوع من التشكيل هو أول ما تقع عليه عين المتلقي وكان قديما أول ما يميز به من النظرة الأولى بين الشعر والنثر أما في العصر الحديث فقد تغير شكل القصيدة ، ولم تعد العين وحدها قادرة على التمييز بين الشعر والنثر من النظرة الأولى وإن كانت العين قد استعاضت عن ذلك بمتعة القراءة المتأنية بعد أن أصبحت القصيدة تكتب للعين لا للأذن...وهذا ينفي عن الشاعر الجديد التصنع أو

---

[1]- أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل – ص75.
[2]- ثرثرات في شتاء الأدب العربي –ص 166.
[3]- قصيدة النثر في نقد المقالح – ص159.
[4]- الشعر بين الرؤية والتشكيل – ص231.

الالتزام بالمعمار القبلي للقصيدة كما يلغي عنه تهمة الشكلية ، والميل إلى الكتابة الفسيفسائية"[1].

أما التشكيل الزماني فهو ناشئ عن إيقاع الحركات والسكنات في التفعيلات. ويراد به المدى الذي تستغرقه قراءة القصيدة في إطار الزمن إذ أن للبحر الشعري وظيفتين: صوتية موسيقية ، وإيقاعية زمانية ، وكما يقوم البحر بتوزيع النغم الموسيقي أو الصوتي ، فهو يقوم كذلك بتوزيع الوحدات الزمانية التي تشكل زمن التفعيلة أو زمن البيت ثم زمن القصيدة. وتكشف دراسة التشكيل الزماني في القصيدة العربية..الرتابة الزمنية في البنية التقليدية للقصيدة. فالتشكيل الزماني – مع اختلافه من بحر إلى بحر- مكرر ورتيب، وزمن البيت الأول هو زمن كل الأبيات في القصيدة حتى وإن بلغت عشرات الآلاف. بل إن زمن الشطر الأول هو زمن القصيدة. فالأشطر متساوية ، والأبيات متساوية ، والإيقاع الزماني متساو ومتواز. وهذا ما حاولت القصيدة الجديدة تغييره ، فقد حطمت التشكيل الزماني سواء كان ذلك في القصيدة السطرية..أم في القصيدة المدورة حيث تنتفي البيتية و السطرية معا....مما يجعل الرتابة الزمانية تتلاشى، ويصبح الشاعر متحكما في زمن القصيدة وليس زمن القصيدة هو الذي يتحكم في الشاعر كما كان الأمر مع القصيدة الكلاسيكية "[2].

إن مفاهيم المقالح عن التشكيل الزماني والمكاني مغايرة لمفاهيم الدكتور عزالدين إسماعيل ، فإذا كان التشكيل الزماني في الشعر يعني عند إسماعيل كل ما يتصل بالإطار الموسيقي للقصيدة من وزن وقافية ، والتشكيل المكاني يعني عنده الصورة الشعرية في بنيتها العميقة ، فإن الزمانية عند المقالح تعني الزمن الذي تستغرقه قراءة القصيدة ،

---

[1]- الشعر بين الرؤية والتشكيل – ينظر: ص224 ومابعدها.
[2]- نفسه – ينظر:ص214 ، ومابعدها.

والمكانية تعني عنده الصورة البصرية أو الحيز [1] ومعنى ذلك أن التشكيل لدى المقالح أكثر ارتباطا بالإطار الموسيقى ، بمعنى أوضح فإن عناصر التشكيل هي نفسها عناصر البنية الموسيقة، بينما هي لدى إسماعيل المكونات الإيقاعية والتخييلية. وسبب هذا التباين بين المفهومين يعود إلى أن إسماعيل حاول أن ينفذ إلى عناصر التشكيل من خلال اللغة فاضطر إلى الجمع والمزاوجة بين أبعاد التشكيل وعناصر التشكيل بينما دلف إليها المقالح من خلال الشعر وتحديدا من مستواه التعبيري بما له من المظاهر الشكلية التي تكون البنية التعبيرية ، كشكل الكتابة على المستوى النظري ، وكالوحدات الإيقاعية أو التفعيلات المعبرة عن المدى الزمني على المستوى السمعي[2] وهذا يؤكد ما افترضناه سابقا من أن دراسته لعناصر التشكيل هي في الحقيقة دراسة عن الإيقاع بيد أنها اقتصرت على نوع منه وهو الإيقاع الذي تنتجه الموسيقى الخارجية ، وتظهر الدراسة أن هذا النوع من الإيقاع ينشأ من توالى الحركات والسكنات في التفعيلات [3] أي أن التفعيلة هي وحدة الإيقاع الأساسية في بنية القصيدة الشعرية ، ومن ثم فلاعلاقة للتنغيم الموسيقي بعدد التفعيلات أو تساويها في السطر الشعري ،وقد كان ذلك مدعاة لرفض بعض عناصر التشكيل الموسيقى كالقافية وماسمي بالطرق البيانية كالتجنيس والترديد، والازدواج، والتكرار ، و مايدور في فلكها من الوسائل التي تعتمد على إعادة اللفظ أو مجانسته إبرازا لدوره الصوتي في التركيب النغمي[4] مع أن بعضهم يعد هذه العناصر -باستثناء القافية- من ضروب الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر[5].

---

[1]-ينظر: نظرية التشكيل عند المقالح – ضمن كتاب الحداثة المتوازنة – ص210 والتفسير النفسي للأدب- عزالدين إسماعيل - مكتبة غريب – القاهرة- ط4- دت -ص 50-56

[2]- الشعر بين الرؤية والتشكيل – ينظر: ص210 ومابعدها.

[3]- نفسه – ص215.

[4]- نفسه –ص 232.

[5]- أمجد ناصر وقصيدة النثر، الخروج من سلطة النظم إلى سلطة النص- إبراهيم خليل-مجلة نزوى –العدد17- يناير -1999

نخلص فنقول: إن الإيقاع عند المقالح هو الناتج النغمي لإيقاع الحركات والسكنات في تفعيلة العروض وهو قريب من مفهوم الإيقاع الخارجي بينما الإيقاع الداخلي عنده "هو الموسيقى التي يصنعها توازي الأشياء وتضادها ،الموسيقى التي تقرأها العين في اللوحة وفي إيقاع المعمار ، وفي الإيقاع الداخلي للغة بعد أن تغادر مكانها في القاموس "[1] ومعنى ذلك أن الإيقاع ليس مفهوما محددا ولا قالبا ثابتا ففيه ما " يتغير بتغير حركة العصر وفيه ما يبلى ويندثر وفيه ما يقاوم.فيه الظاهر الصاهل الرتيب ،وفيه الأكثر خفاء وباطنية ،ولهذا يحتمل أن يكون تراثيا ويحتمل أن يكون جديدا مغايرا ، ووجوده في الحالتين يشكل اتساقا تضاديا أو توافقيا بين الوحدات اللغوية ،كما يؤدي إلى خلق درجة عالية من التأثير الذي يتشابك مع الدهشة أو بالأصح لكي يصنع الدهشة "[2] وهذا يقودنا إلى القول بأن ثمة ترابطا بين رؤيا الشاعر وتجربته في الحياة ، وبين حركة الإيقاع في القصيدة وليس الإيقاع إلا امتدادا لرؤيا الشاعر وموقفه من الحياة ، ولعل هذا ما يفسر الثورة على موسيقى البحر والخروج منه إلى موسيقى التفعيلة، ومن ثم إلى موسيقى القصيدة النص "فقد أدرك شعراؤنا المعاصرون أهمية التشكيل الموسيقي في القصيدة من حيث أثره القوي في تقديم صورة صادقة ومؤثرة لوجداناتهم المختلفة فحاولوا أن يخرجوا من إطار الشكل القديم للقصيدة إلى شكل جديد تكون فيه الصورة الموسيقية خاضعة خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر"[3] وإذا كان الأمر كذلك فان اختلاف الإيقاعات في الوزن الواحد لدى الشعراء بحسب اختلاف الحالة النفسية والشعورية يعني أن موسيقى الشعر ليست قالبا أو شكلا خارجيا بل إنها جوهر الإبداع الشعري ذاته. يقول لوتمان: "إن البنية الإيقاعية الوزنية

---

[1]- الشعر بين الرؤية والتشكيل –ص233.
[2]- ثلاثيات نقدية –ص189.
[3]- التفسير النفسي للأدب – ص53,52.

ليست مجرد نظام منعزل بذاته، وليست مجرد هيكل يخلو من التناقضات الداخلية التي تتجلى في توزيع المقاطع المنبورة وغير المنبورة، بل إن تلك البنية على التحقيق جدل..توتر أنماط مختلفة، ويكون من نتيجة هذه التقنيات المعقدة ما يدعى "بالتلقائية من خلال الشرطية" وهي السمة التي تكفل العمل الشعري محتوى بالغ الكثافة"[1].

وكان العروضي الأول الخليل بن أحمد الفراهيدي قد تنبه إلى صلة الوزن بالحالة النفسية والشعورية فحاول بحسه الموسيقي المرهف أن يؤطر بحور الشعر في سياقات انفعالية تؤشر على الحالة النفسية المهيمنة على الشاعر حال نظمه للقصيدة وصلاحية هذه البحور لانتظام الحالات المشابهة. فذهب إلى أن "البحور الطويلة تكون صالحة للبكاء، بينما البحور القصيرة تكون صالحة للرقص والوصف المبهج "[2] ومع ما في هذه اللفتة لدلالة الوزن على الحالة النفسية من قيمة فقد اثبت الاستقراء التاريخي مجانبتها للصواب ، فآلاف القصائد التي نظمت على البحر الكامل لم تكن كلها قصائد بكائية حزينة ،فمنها الحماسي ومنها الهازل ، ومنها المادح ومنها الذام.. "وأكثر من هذا فإن القصيدة القديمة بذاتها تنقض ذلك ، فالقصيدة كانت تشتمل على موضوعات متعددة :من وقوف على الأطلال وما يثيره من أسى وشجن ،ومن غزل وما يبعثه في النفس من رقة وصبابة، ومن مدح وفخر ومايقتضيه من قوة إلى غير ذلك ، ومع هذا فقد كانت هذه الموضوعات يبرزها بحر واحد ، وتصب في قالب متحد.وإذا ، فإن كل موضوع نظم في أوزان مختلفة ، وكل وزن نظمت فيه موضوعات متعددة "[3].

إن موسيقى القصيدة –لاشك– جزء من تمظهرات الموقف النفسي والانفعالي للشاعر ، بمعنى أنها وليدة اللحظة النفسية والشعورية التي انتظمت العمل الفني وليست

---

[1]- تحليل النص الشعري ،بنية القصيدة - يوري لوتمان- ترجمة :محمد فتوح أحمد – دار المعارف – القاهرة – 1995 - ص 88.

[2]- أزمة القصيدة العربية ، مشروع تساؤل –ص161 وينظر مصدره.

[3]- أصول النقد الأدبي - طه مصطفى أبو كريش –ص392.

فعلا سابقا عليها ، وإذا صح ما ذهب إليه الخليل فذلك لا ينطبق- كما يرى عزالدين إسماعيل- إلا على من استخدم الوزن للمرة الأولى ، أعني أن الشاعر الأول ،الذي لا نعرفه الآن، والذي عبر عن نفسه في وزن شعري بذاته ، هو الذي اخترع الموسيقى التي تناسب حالته الشعورية أو التي انبثقت من حالته هذه. [1]. وهذا يقودنا إلى حقيقة جهد المقالح للخروج بها كخلاصة لرؤيته حول طبيعية التشكيل الموسيقي للقصيدة ، والعوامل التي تتحكم في تحديده وهو مايوضحه بقوله: "التشكيل الموسيقي ـ إذن – إيقاع وزني، أو وحدات موسيقية صوتية تخضع لاختيار الشاعر نفسه، وهو بدوره يضعها ـ كما يشاء ـ في الإطار النفسي أو الشعوري الذي يجد نفسه خاضعا له في أثناء الكتابة الشعرية. وليس هناك بالضرورة وزن حزين ووزن مبهج، وإنما هناك لحظة شعرية تعبر عن الحالة الشعورية للشاعر، وهذه اللحظة هي التي تتحكم في الأوزان وفي حركة التشكيل الموسيقي، موقعة ما تشاء من الألحان الحزينة أو السارة."[2]. فاللحظة الشعورية هي التي تتحكم –غالبا- بمجمل العمليات الفنية المنتجة للنص الإبداعي: كتداعي الخيال ، وأساليب الصياغة، وأدوات التعبير. وليس الوزن أو الموسيقي إلا جزء من هذه الأدوات، والأساليب المشكلة للسياق الشعري.

والمقالح بهذا لا ينفي ما ذهبِ إليه الخليل من ارتباط الأوزان بحالات شعورية معينة ؛ بل إنه ينفي أي ميزان موسيقي سابق لفعل الشعر ذاته. فإذا كان الشعر وليد لحظته الشعورية والوزن كذلك وليد هذه اللحظة فذلك يعني أن لكل قصيدة وزنها الخاص وموسيقاها الذاتية، وبالتالي فإن كل قصيدة جديدة هي تشكيل موسيقي جديد مغاير للسابق وسابق لما يأتي بعد ذلك.

1- ينظر:التفسير النفسي للأدب – ص51 .
2- الشعر بين الرؤية والتشكيل – ص235.

ويمكن أن نستنتج مما سبق أن عبد العزيز المقالح يمتلك رؤيته الخاصة للإيقاع وهي رؤية ممتدة مرنة خضعت لسياقات زمنية استوعبت أكثر من نقلة إيقاعية مرهصة بتجارب لاحقة في مجال موسيقى الشعر ،وإذا كان المقالح يتجنب الحسم فيما يخص قصيدة النثر وعنصر الإيقاع فيها فإن رؤيته المتحققة عبر قصيدة التفعيلة التي تكاد تنتظم شعره واضحة بل شديدة الوضوح على صعيد التنظير والتطبيق كليهما.

الفصـــل الثـــالـــث

قصيدة النثر وإشكالاتها

المبحث الأول : من الرفض إلى القبول.

المبحث الثاني : إشكاليات التسمية والتاريخ والخصائص الفنية.

المبحث الأول:

من الرفض إلى القبول

مــــدخـــــل:

ربما يكون من المجازفة القول: إن الشعر في جانب كبير منه يختزل بعض خواص الإيديولوجيا في استبطان الذاكرة الجماعية، وتعميق الإحساس بإنسانية الإنسان. ولهذا فعادة ما يثير الخروج على قواعده وتقاليده الفنية أوار المعارك والخصومات : فتتولد الأسئلة، وتطرح الإشكاليات، وينقسم الناس بين متقبل مؤيد، ومعارض رافض. ولأنه – أي الشعر– لا يمتلك صفة المقدس كما هي الحال – أحيانا – مع الإيديولوجيا؛ فإن معاركه لا تلبث أن تخبو، وتتلاشى وتخمد نارها على مدى ليس ببعيد. مما يتيح للصيغ الجديدة التبلور والانتظام في سلك الإبداع واكتساب شرعية التقبل من الذائقة الفنية الجماعية.

وقد يكون من فائض القول ونافلة الإيضاح الإشارة إلى مفاصل التحولات والتجديد في شعرنا العربي، و ما أثارته تلك التحولات من معارك وخصومات منذ العصر العباسي وحتى الآن. ابتداء من بشار وأبي نواس وأبي تمام، ومرورا بالمتنبي والمعري إلى شعراء الإحياء وأبولو والمهجر، ووقوفا عند نازك والسياب ورواد شعرالتفعيلة.

ومع ما أثارته تلك التجارب وما قوبلت به من الإنكار والصد، إلا أن ذلك لا يبلغ معشار ما أثارته وقوبلت به تجربة قصيدة النثر. فما تزال حتى الآن – وبعد مرور نصف قرن من عمرها – مثار جدل واختلاف واسع في الأوساط الأدبية والنقدية. وربما يحق لنا القول: أنه لا وجه للمقارنة بين ما أحدثته من جلبة، وبين أصداء التجارب السابقة صحيح أنها – أي التجارب السابقة – لم تنتزع الاعتراف النقدي بها إلا بعد لأي؛ ولكنها في الغالب اخترقت حصن الذائقة منذ الشرارة الأولى، " فقد كان جريرٌ والفرزدق

والأخطل وأمثالهم يعدون محدثين. وكان أبو عمر بن العلاء يقول: لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته"[1]. فأبو عمرو لا يعترف نقديا بالتجربة الجديدة عند شعرائها الثلاثة: جرير والفرزدق والأخطل ؛ ولهذا أحجم عن رواية شعرهم، ولكن إعجابه بالتجربة واستحسانه لها يعني أنها قد اخترقت ذائقته الشعرية ولامست حسه الفني.

وبنوع من المغامرة المستندة إلى كثير من الحقائق والأدلة نرى أن موقف أبي عمرو بن العلاء – كنموذج لرفض الجديد "نقديا" وقبوله "جماليا" – يكاد يكون موقفا عاما، وينطبق على كل حركات التجديد الشعري ما قبل قصيدة النثر. فمع الانبثاقات الأولى في مسار التحول والتجديد لكل حركة كان النقاد المحافظون يهاجمون الجديد بشدة، ويعتبرونه مارقا وخارجا على القواعد والأعراف الفنية المتبعة؛ ومع ذلك فقد كان – أي الجديد – في الآن ذاته متقبلا ومستساغا من الذائقة العامة ومتصالحا معها ، يحمله الركبان وتغني به الجواري وينشد به في المجالس العامة ومجالس البلاط.

غير أن الوضع يختلف مع قصيدة النثر؛ فهي وإن " استطاعت خلال العقدين الأخيرين أن تنتزع الاعتراف النقدي بها، لكنها لم تستطع اختراق حصن الذائقة الشعرية التي مازالت تفصل فصلا تاما بين حقلي الشعر والنثر، مستندة في فصلها هذا إلى ضرورة وجود إيقاع وزني تستطيع الإذن تعرفه والتمتع بترديد صداه في الشعر"[2].

وعلى الرغم من الاعتراف النقدي بقصيدة النثر إلا أن ذلك لم يسهم بشكل حاسم في بلورة مفاهيمها، سواء على المستوى النقدي أو التنظيري " فالكتابات النقدية العربية عن هذا النمط من الكتابة الشعرية مازالت تراوح مكانها منذ أن بشرت حركة مجلة

---

[1]- الشعر والشعراء– ج63/1.

[2]- قصيدة النثر العربية : الإطار النظري والنماذج الجديدة – فخري صالح – مجلة فصول: المجلد 16– العدد الأول – صيف 1997 – ص163.

" شعر" بها، بوصفها مخرجا لأزمة الحداثة الشعرية "[1]. ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا: إن بعض تلك الكتابات كانت أقرب إلى الدعاية الرخيصة منها إلى النقد البناء المؤسس. وأما الدراسات الجادة – وهي النزر القليل – فقد ظهرت مشوبة بكثير من الحذر والخوف من الانجرار إلى سوق الدعاية. ومن الدراسات التي قاربت قصيدة النثر كتاب "النص المشكل"[2] للناقد محمد عبد المطلب، وهو من الكتب القليلة التي تناولت قضايا القصيدة في تجلياتها المختلفة، سواء على المستوى التنظيري أو التطبيقي. وفيه قام المؤلف – من منطلق المؤيد للظاهرة – برصد ظاهرة الإيقاع باعتباره – أي الإيقاع – من أكثر القضايا التصاقا بمفهوم الشعر في الذاكرة العربية. وما يهمنا من ذلك أنه وبعد نصف قرن من إعلان ميلاد الظاهرة، ومع الاعتراف النقدي بها منذ ما يزيد على العقدين، فمازالت النظرة النقدية الفاحصة للمؤيدين– ناهيك عن المعارضين – تتعامل مع قصيدة النثر على أنها ظاهرة إشكالية بكل معنى للكلمة. ولعل إطلاق "عبد المطلب" تسمية "النص المشكل" – وهو يريد بالطبع قصيدة النثر – على كتاب ينظّر لهذا المستوى من الكتابة لهو خير شاهد على عمق الفجوة الفنية التي تعيشها القصيدة. فهي بحق ظاهرة إشكالية ليس بمستواها الإيقاعي والفني فحسب؛ بل إن جوانب الإشكالية فيها متنوعة ومتعددة : ابتداء من التسمية والتجنيس، مرورا بالخصائص والشروط الفنية، وانتهاء بالمشروعية والانتماء. ويبدو أن هذا الثراء الإشكالي يقابله فقر المواهب التي ارتادت هذا النبع – باستثناء المواهب المؤسسة: أدونيس والماغوط والحاج، وبعض التسعينيين، ونفر من هنا وهناك – هو من دفع نقادا وشعراء كثرا إلى تسجيل مواقف متباينة ومتعددة تجاه هذا الوليد، تتراوح

[1]- الأسس النظرية لقصيدة النثر في الأدب العربي الحديث – حسن مخافي – مجلة نزوى – العدد 38 – إبريل 2004– ص129.

[2]- الكتاب من إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة –القاهرة – 1999.

بين: الرفض والقبول والتحفظ، وقد تبدأ بالتأييد لتنتهي إلى الرفض[1]، وربما تبدأ من الرفض لتنتهي إلى القبول أو التحفظ.

وفي التجربة النقدية للأستاذ الدكتور: عبد العزيز المقالح ما يكشف صحة هذا الاستنتاج. فهو واحد من النقاد الذين تباينت مواقفهم، وتعددت رؤاهم إزاء قصيدة النثر. ولاشك فقد كان له – كما كان لغيره من النقاد المجددين – فضلا عن المبررات الفنية، مبرراتهم الموضوعية: كالانحياز للجديد والانتصار لأشكاله المختلفة مهما بلغت مغايرتها وتجاوزها. إلا أن الخروج الصارخ والمغايرة التامة في قصيدة النثر لما تأصل من أعراف الشعر وقوانينه مما ألفته الذائقة الجمعية يظل أهم المبررات التي صنعت تلك المواقف.

جناية الموقف النقدي:

وقبل أن نقف على حقيقة موقف المقالح – وهو بكل تأكيد موقف مسؤول – نعود فنؤكد أن النقد المجاني الذي جايل قصيدة النثر وناصر قضاياها بدون وعي منهجي أو نقدي لا يقل جناية عليها عن جناية بعض المواهب الضحلة والفقيرة التي مارست فوضى الكتابة الشعرية وأغرقت القصيدة بوابل الغموض والضبابية والتعمية وانتهكت أخص خصائص العمل الفني بمبرر التجريب والتحديث.

ولاشك في أن الخطاب النقدي هو من يتحمل فوضى الخطاب الشعري، ليس من منطلق الوصاية عليه – فذلك أمر مرفوض – بل من موقع المسؤولية الوظيفية ؛ فإنارة الأعمال الإبداعية، وتوجيهها، وتقويمها، وإضاءة جوانب السلب أو الإيجاب فيها، هي وظيفة النقد وأصل وجوده. وعندما يتخلى النقد عن وظيفته وأصل وجوده، تتسابق

1- نمثل لهذا التيار بـ : خليل حاوي ، ومحمد الماغوط. وهما من مؤسسي مجلة شعر وكتاب قصيدة النثر فيها، فقد أعلن الماغوط بعد انسحابه من الحركة أنه لم يكن سوى كاتب قطع نثرية بسيطة وأنه سمي شاعرا وشاعرا حديثا على غرارهم دون إرادته. ينظر: نزوى – العدد 38 – ابريل 2004– ص143.

الأصوات المتشاعرة، والمواهب الضحلة والفقيرة لأبسط مقومات الفن ؛ لاعتلاء عرش الشعر والتباهي بالانتماء إلى مملكته العظيمة، وهي – في الوقت ذاته – غير مؤهلة لذلك، ومن هذه الزاوية يرى بعض النقاد: " أن قصيدة النثر أصبحت في أغلب الكتابات " حمار الشعراء " يمتطيها كل من يفتقر إلى توازن كي يصعد سلم الشعر الطويل والصعب.وقد أدى هذا إلى سطوع نجم شعراء "حداثيين" ضحلي الموهبة فقراء في لغتهم وخيالهم. وعوض أن ينبري النقد العربي إلى تقويم هذه الوضعية الشعرية عبر تطوير المجهودات الأولى في التنظير لقصيدة النثر فإنه ساير تلك الجوقة المتنافرة الأصوات مرة تحت ذريعة النزعة الوصفية الفجة، وتارة عبر حشو المقاربة النقدية بمفاهيم غامضة تقمع القارئ، وتفقده ثقته بنفسه، وتلوي عنق النص من خلال تأويلات بعيدة، همها الوحيد أن تسبغ مشروعية على نص شعري، ليس فيه من الشعر سوى الاسم "[1].

إننا لن نبالغ إذا قلنا إن النقد قد أصيب في حضرة قصيدة النثر بجلطة دماغية وشلل نصفي أفقدته فاعليته وصوته النقي فغدا يهمهم بكلمات متناثرة غير مفهومة، وما يثير الاستغراب أن الشق الآخر منه – وهو المتجه صوب القصيدة الجديدة " قصيدة التفعيلة" – ظل معافى وقائما بدوره الوظيفي على الوجه الحسن، وهو ما يدفعنا للتساؤل عن أسباب أزمة النقد المصاحب لقصيدة النثر. ولأنه ليس في نيتنا تقصي كل أسباب الأزمة و مظاهرها – إذ ليس هذا مكانه – فإن ما يعنينا منها هو ما نعتقد أنه رأس الأسباب وذروة سنامها ؛ ألا وهو غياب المرجعية النقدية والإطار النظري لهذا النمط من الكتابة سواء في خطابنا النقدي العربي، أو في الخطاب النقدي الغربي ، وباستثناء كتاب الباحثة الفرنسية " سوزان برنار" الموسوم بـ" قصيدة النثر منذ بودلير إلى الوقت الراهن" والذي

[1]- الأسس النظرية لقصيدة النثر في الأدب العربي الحديث – حسن مخافي – ص129.

هو في الأصل أطروحة الباحثة للدكتوراه وصدرت طبعته الأولى 1958م ؛ فقد ولدت قصيدة النثر العربية " مصطلحا ومفهوما " خلوا من أي سند تأصيلي أو مرجعية نقدية.

وكان أدونيس قد تلقف الكتاب في طبعته الفرنسية ليطرح العام التالي لصدوره 1959م " قصيدة النثر " ، ويعدد خصائصها والتمايزات الأساسية بين الشعر والنثر. ساعده في تبني القصيدة والتنظير لها الشاعر اللبناني أنسي الحاج وبقية أعضاء مجلة " شعر" التي انحازت تماما لهذا المشروع وقامت بدور المروج له.

في هذا السياق يرى غير واحد من النقاد و الأدباء أن أدونيس قد أخذ حرفيا جهود " سوزان برنار " وما كتبته عن قصيدة النثر في مرجعيتها الغربية، ونظر به لقصيدة النثر العربية دون أن يشكك في تلك الجهود، أو أن يمارس عملية نقدية عليها[1]. ويرى آخر – بعد مقابلته الأفكار الواردة في مقدمة ديوان " لن " بالأفكار الواردة في كتاب سوزان برنار " أن أنسي الحاج يترجم عبارات الناقدة الفرنسية أو يعيد صياغتها للتعبير عن رؤيته لمفهوم قصيدة النثر و لا جديد في كلام أنسي الحاج سوى الشحنة الحماسية والرغبة في الهدم "[2]. وبعضهم يغالي فيرى أن " أدونيس أمم – لعشرين عاما تالية – مصطلحات " سوزان برنار" حول الشعر : الكشف، الرؤيا، العرافة، الهدم، الشاعر النبي... الخ لتشكل مرتكزات خطابه الكتابي ؛ فتنتقل – من جديد – عبره إلى الآخرين ، دون إحالة – هذه المرة – إلى المصدر، أو معرفة به"[3]. ومغالاة هذه النظرة يدفعنا للاختلاف وإياها، لعلمنا أن أدونيس – مهما كان موقفنا من بعض أفكاره – صاحب مشروع حداثوي نهضوي، وله رؤيته النقدية المستندة إلى كم معرفي تراثي قل أن يلتمس

---

[1]- ينظر: مقدمة في قصيدة النثر العربية – بول شاول – ص153. ، قصيدة النثر العربية، ملاحظات أولية – رفعت سلام – ص302. فصول: المجلد 16– العدد الأول – صيف 1997.

[2]- قصيدة النثر العربية ، الإطار النظري والنماذج الجديدة – فخري صالح – مجلة فصول– ص166.

[3]- قصيدة النثر العربية، ملاحظات أولية – رفعت سلام – مجلة فصول– ص302.

عند غيره من أعضاء حركة شعر أو أنصار الحداثة، ومع أننا لا نشك في إفادته من قراءته للآخر الغربي لكن لا أحد بإمكانه التشكيك في قدراته الإبداعية أو النقدية.

و ما يعنينا من هذا كله أن قصيدة النثر في ولادتها العربية افتقرت كليا لخلفية تنظيرية ذات جذور عربية، ومسوغ هذا الغياب – برأي الناقدة وجدان الصائغ–" الانقسام الحاد في أركان واقعنا الفكري بين متحمس لشرعية هويتها وضرورة حضورها المتسق مع طبيعة العصر وآلياته الجبارة... في حين يصمها بعضهم بأقسى السمات حتى أنهم يقرنون بينها وبين التغريب من أجل تهميش التراث والإطاحة بالأصالة "[1] ، ولهذا ظلت معتمدة كليا ومنذ يومها الأول على الإطار النظري الذي قدمه أدونيس وأنسي الحاج ؛ وهو كما رأينا مستمد بحرفيته أو معاد الصياغة – على أحسن الأحوال – من كتاب "سوزان برنار" وتحديدا من فصول بعينها. وقد ظلت هذه النتف التي قدمها أدونيس والحاج المرجعية المتاحة – وربما الوحيدة – لكل من تتوق نفسه إلى معرفة الإطار النظري والمرجعية النقدية لقصيدة النثر ما يقرب من أربعين عاما في ظل غياب تام للكتاب،لا ترجمة، لا قراءة نقدية، لا عرض للمحتويات، حتى أصبحت تلك الشذرات كما يقول رفعت سلام: " مواصفات جاهزة، مجردة، مطلقة لقصيدة النثر، صالحة لكل زمان ومكان... بما حولها – تاريخيا – إلى "مانيفيستو" لقصيدة النثر العربية ،سيدخل دائرة المحفوظات المقررة على الشعراء القادمين "[2].وقد استمر غياب الكتاب – وهو المرجع النقدي الوحيد لقصيدة النثر– إلى أن قام الباحث العراقي د/ زهير مجيد مغامس بأول ترجمة له صدرت عن دار المأمون ببغداد 1993م بمساحة300 ورقة، وفي المقدمة يقول المترجم: إن الكتاب في الأصل "814" ورقة وأنه – أي المترجم – قد نظر فيه فوجد للمؤلفة استطرادات كثيرة، وملاحظات هامشية، وقصائد لشعراء غير معروفين مما

1- القصيدة وفضاء التأويل - ينظر: ص 150,149.

2- قصيدة النثر العربية – رفعت سلام – مجلة فصول – ينظر: ص301 ، 303.

اضطره للتغاضي عن قسم كبير من ذلك، واكتفى بترجمة ما رآه جديدا ونافعا مما يمكن أن يضيف لونا جديدا إلى ألوان معرفتنا ، و بمبرر فني بحت – حسب رأيه – تخلى المترجم أيضا عن نقل بحور الشعر الفرنسي في الفصل الثاني، كما أهمل ما وصفه بالعرض التاريخي الطويل للدادية والسريالية بحجة أنها من الموضوعات التي باتت معروفة للقارئ العربي [1]. يتضح من مقدمة المترجم أنه اجتزأ قسما كبيرا من النص الأصلي للكتاب، وقد وصف الدكتور رفعت سلام هذا الاجتزاء بقوله: " إن الكتاب المترجم لا يساوي أكثر من عشر مساحته الكلية. و أما الحذف الذي أتى على تسعة أعشار الكتاب فلم يستند إلى معيار واحد..ولهذا يصف الترجمة بالعشوائية[2]. والحقيقة أن الكتاب جهد علمي متميز، ويكفي المترجم مجدا أنه جعله في متناول القارئ العربي: المتخصص و العادي بعد أن احتجب عنه ما يزيد عن أربعة عقود، ولو كانت ترجمته معيبة أو مبتسرة بالشكل الذي أشار إليه "سلام" ما حاز على المركز الأول كأفضل كتاب مترجم عام 1997م بعد أن أعادت الهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية طباعته في ديسمبر 1996[3]. ومع ذلك تبقى الملاحظة جديرة بالاحترام خاصة أنها صادرة عن باحث متخصص وله اتصال مباشر بالنص الأصلي للكتاب[4]. وما يعنينا هو أن الكتاب حتى في ترجمته المتأخرة " 1993 " لم يمثل بأكمله أمام القارئ العربي. ومع ذلك فسنعد تاريخ صدور الترجمة الأولى منه – أيا كانت الملاحظات عليها– هو تاريخ الاطلاع على كتالوج قصيدة النثر[5]. وإذا كان الأمر كذلك

---

[1]- ينظر: المقدمة – ص8'7 – طبعة الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة – 1996.
[2]- قصيدة النثر العربية – رفعت سلام – ص311.
[3]- ينظر: مقدمة المترجم لكتاب ميشيل ساندرا – قراءة في قصيدة النثر – إصدارات وزارة الثقافة والسياحة – صنعاء – 2004.
[4]- هو الذي راجع وقدم ترجمة الكتاب نفسه لراوية صادق الذي صدر عام2000عن دار شرقيات بالقاهرة
[5]- وقبل هذا التاريخ لم يطلع عليه إلا القليل وصفهم رفعت سلام بالآحاد ، ورأى أن كل واحد منهم وظفه لحسابه الشعري، أو النقدي، أو – حتى – العقائدي ، دون أن يبيحه بكامله للآخرين متسائلا (هل يمثل ذلك شكلا من معادلة المعرفة = السلطة ؟) ينظر: قصيدة النثر العربية – فصول: مجلد16– العدد1– 1997– ص301.

فللقارئ أن يتساءل – ونحن معه – عن الكيفية التي تعامل بها الخطاب النقدي، والمرجعية التي استند إليها في حواره وتعاطيه مع القصيدة..!! أم أنه وقف مبهورا أمام هذا النص المغاير في اسمه، ونسبه، وشروطه الفنية كما وقف من قبل أمير الشعراء أحمد شوقي مبهورا بتقنية الصاروخ والطائرة فكان وصفه لهما وصفا شكليا مسطحا هو أقرب إلى التقرير منه إلى الشعر. والمؤسف حقا أن يتمثل النقد هذه الوضعية، مكتفيا بما أملاه عليه موقف الانبهار والإعجاب، فأخذ يصف ويمدح بعيدا عن الغوص في أعماق القصيدة، ودون الاشتباك مع نماذجها المختلفة، والأدهى من ذلك أن هذا الموقف المسطح – المسمى مجازا نقدا – لم يطرح نفسه بمنطق الحوار والموضوعية، بل إن النزق و التعصب كانا رئته التي يتنفس بها، ومنطقه الذي يحاور به. ولهذا ليس غريبا أن يتقلص جمهور قصيدة النثر، و ينفض الناس من حولها، فخطاب – كهذا – لا يستند إلى قوة المرجعية والمحاجة المنطقية – ظنا منه بأن الزعيق كفيل بإرهاب الآخر وبالتالي إقناعه – هو خطاب لا يخدم نفسه فضلا عن خدمة من يصرخ باسمه، بل إن جنايته عليه أكبر من جنايته على نفسه لأنه أصلا في حكم المنتهي.

وفي هذا السياق يرى الناقد الدكتور: عبد العزيز المقالح إن خطورة هذا المسلك النقدي، و جنايته على قصيدة النثر لا يقل عن الجناية التي ألحقها بها أعداؤها، كما يقول: " إذا كانت تسمية هذا الجديد الشعري بـ" قصيدة النثر" قد أعاقت انتشاره، وأفقدته التعاطف الحميم، وإذا كان التشكيك في نشأته العربية قد أفقده جمهورا واسعا من محبي التراث وأنصاره، فإن النقد المتعصب المتحرر من الموضوعية قد جنى على هذا الجديد الشعري ربما أضعاف ما جنته التسمية والتشكيك معا، وأية جناية في حق هذا الشكل الإبداعي الأجد قياسا لأقدميته من هذا التسطيح النقدي"[1]، ويستدل المقالح بعينة لهذا

[1]- على هامش تجربة القصيدة الأجد – عبد العزيز المقالح – الملحق الثقافي لصحيفة الثورة – صنعاء – 2004/9/23 – العدد :14530.

النقد بقول السوري محمد عضيمة :" قصيدة النثر هي قصيدة وعي وصحو، أما قصيدة الإيقاع فهي قصيدة سكر ودوخة، ألم نتعب من الدوران والدوخة،ألم تضجر الذائقة العربية من الإيقاع وسلاسته التفعيلة في طريقها إلى الانقراض..ألا يكفيها هذا الزمن الممتد..أنصح شعراء الإيقاع بأن يكتبوا المراثي لشاهدات قبور قصائدهم الموقعة.. وكما الشعر العمودي سوف نجهز على التفعيلة ، – ويضيف عضيمة – إن شعراء التفعيلة والأنظمة الديكتاتورية العربية توأمان ابتلت بهما الأمة منذ الاستقلال ولحد الساعة– وإنه – مع قصيدة النثر بدأت تباشير الديمقراطية سياسيا وفنيا.. و إن شعراء التفعيلة أو العموديين الجدد، يدربهم الإيقاع على العبودية والذل والتبعية ولذا سرعان ما يستجيبون لأدنى إشارة من السلطة ومن الحاكم الثقافي والسياسي "[1] ، يعقب المقالح على هذه العينة المجانية من النقد فيقول: " هل وصل النقد الأدبي العربي إلى هذه الدرجة من فقدان المعايير الفنية والاجتماعية والأخلاقية ؟ وهل هناك أسوأ أو أشنع من مثل هذه المحاولة الجسور للإساءة إلى إبداعنا الشعري بأشكاله المختلفة؟ وهل رداءة الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي وراء هذه الرداءة النقدية ؟ وكم عدد الذين سوف يستجيبون لهذا الصوت في الحياة الأدبية تلك التي تتعايش فيها الأشكال أو تختلف في حدود من الموضوعية والرؤية الحريصة على التبشير بالجديد و الأجد، ومن منطلقات تؤسس لمستقبل مختلف يقوم على تراكم معرفي وثقافي لا يصدر فيه الإبداع عن فراغ مميت[2].

وفي مكان آخر يورد المقالح عريضة دفاع عن قصيدة النثر لأحد المتحمسين الأذكياء لها هو خليل الموسوي، نقتطف منها قوله: " إن القصيدة "النص" ليست نثرا وإنما شعر كامل الموسيقى، لكنها موسيقى غير مستورده من محلات الفراهيدي وإنما من

1- ينظر:على هامش تجربة القصيدة الأجد – عبد العزيز المقالح – الملحق الثقافي لصحيفة الثورة – صنعاء – 2004/9/23– العدد : 14530 – ص16.
2- على هامش تجربة القصيدة الأجد – ص16.

محلات أرقى وأكثر عصرية... إن قصيدة النثر تعتمد أساسا على الموسيقى الداخلية: وثمة فرق كبير، وكبير جدا – والكلام مازال للموسوي – بين الإيقاع المستورد من خارج " أنا " الشاعر وبين الإيقاع الداخلي الحار، فإذا كان الإيقاع الخارجي يتوالد من توارد الكلمات ضمن مسار عروضي راقص فإن الإيقاع الداخلي يتولد من تماس الكلمات وضعفها، فتتفجر وتتحول طبيعة أجسادها من خلال برق شعري كثيف... مما يجعل الحرارة تدب في أوصال الكلمات والحروف، وتجري الحياة في عروقها فتخرج غير مألوفة وتذوب الكلمات المتفجرة بحس التجربة والرؤيا وتشق إيقاعها الخاص العاري ويدخل الشعر إلى أعماق الروح فتعيش الدهشة والنشوة والإيقاع"[1] وفي تعقيب المقالح على هذه المرافعة يقول: " وبالرغم من امتلاك الأستاذ الموسوي ناصية الحجة في الدفاع عن القصيدة الأجد بل والقدرة على مهاجمة خصومها فإن لغته الشاعرية قد أضاعت عليه كثيرا من الحجج التي أوردها في دراسته... إن هذه التعريفات الخيالية المغرقة في الشاعرية لا تدعم موقف القصيدة النص " القصيدة الأجد " ، بقدر ما تدعم التيار الاستنكاري المدعوم بقوة السلف والتراث، وهي تسعى إلى تكريس التناقض والتناحر حول مفاهيم الألفاظ ومدلولاتها، بدلا من التركيز على الخصائص الجوهرية في الفن عموما والشعر بوجه خاص"[2]. واعتقد أن المقالح قد كفانا مؤنة الاشتباك مع هذه النوعية من النقد المنفلت كما يقول، إلا أن ذلك لا يمنع أن نسجل ملاحظتين هما برأينا غاية في الأهمية :

الأولى: أن غلبة الصوت المتشنج والانفعال الحاد عند محمد عضيمة قد دفعه إلى اعتبار القصيدة موازيا موضوعيا للواقع الاجتماعي والسياسي؛ ومن ثم رأى أن قصيدة النثر قرين الحرية والديمقراطية بينما قصيدة الوزن معادل موضوعي للعبودية والدكتاتورية، أما الموسوي فقد غلب على نقده الصوت الشاعري فكانت محاولته لتعريف

---

[1]- أزمة القصيد العربية مشروع تساؤل – ص 75.
[2]- نفسه – ينظر: ص 77,76.

الإيقاع في قصيدة النثر، قصيدة نثر بحد ذاتها، ولها من إشراقة الألفاظ وتوهج العبارات ما تفتقر إليه كثير من قصائد النثر الحالية. وفي خضم هذه الشاعرية ضاع التعريف ، و بين هذين الصوتين "المتشنج ، والشاعري " ضاعت قصيدة النثر، و جنى عليها أصحابها أكثر مما جناه عليها أعداؤها. ويمكننا القول أن النقد الذي رافق قصيدة النثر وساند مسيرتها لم يخرج – باستثناء بعض الأقلام – عن هذين الصوتين: المتشنج الصاخب، والانفعالي الشاعري، وهذا – برأيي – أحد أهم أسباب الركام النثري الذي نراه اليوم يملأ الصفحات الثقافية وتسود به الصحف والمجلات الأدبية.

أما الملاحظة الثانية: فخلاصتها أن ثمة مؤشرا يتعلق بموقف المقالح النقدي تدل عليه النصوص النقدية السابقة. و إذا عرفنا أن بين النصين والتعقيبين ما يقرب من العشرين عاما تأكد أننا بصدد موقف نقدي مسؤول يتسم بالوسطية والاعتدال والمغايرة لتلك الأصوات المنفلتة. وقبل أن نشرع في الاحتكاك مع هذا الموقف لابد أن نثبت حقيقة مانراه خشية أن يفهم من الطرح السابق عكس ذلك ، وهي أننا لسنا ضد أو مع هذا الشكل على حساب ذلك الشكل أو الأشكال الشعرية الأخرى. ولا نروم بما طرحناه سابقا المس بمشروعية قصيدة النثر فهي شكل فني ينبغي – بل يجب – أن يعطى حقه من الاهتمام والدراسة الواعية المنضبطة بشروط الفن بعيدا عن الفوضى أو الدعاية الرخيصة ؛ الدراسة التي من شأنها إبراز مواطن الإيجاب وتنميتها والتعرف على مواطن الخلل ومقاربتها. والأخذ بيد هذا الجنس الفني ووضعه في المكان اللائق به . وعذرنا إن تناثرت بعض الأفكار هنا أو هناك التي توحي بغير ما قصدنا أنها من باب إثبات واقع نقدي ليس إلا.

تطور موقف المقالح :

خشية الوقوع في شرك الأحكام الجاهزة نعلن تخلينا – مؤقتا – عما أشرنا إليه سابقا من غلبة روح المسؤولية والاعتدال في الموقف النقدي للمقالح من قصيدة النثر حتى لا يقال أننا ننسج خيوط ما حددناه ورسمنا أبعاده سلفا. ومن أجل ذلك سنكتفي ونحن نتقصى أبعاد الموقف النقدي عند ناقدنا المقالح – برصد مسارات التحول ومحطات التطور وحيثيات ذلك دونما إصدار أحكام أو الخوض في التحليل الذي يمكن له أن يخدم ذلك الاستنتاج. وغير ذلك فنتركه للقارئ ووعيه النقدي.

ولعل أول ما يصادفنا هو موقف التنكر والرفض، فبعد إعلان ميلاد قصيدة النثر في لبنان وتبني جماعة " مجلة شعر" لها، نجد المقالح في مقدمة ديوانه الثاني " مأرب يتكلم " الذي أصدره 1972م بمشاركة عبده عثمان يرفض هذا الشكل الشعري ويصفه بالفقاعات والطفح النثري، حيث يقول : " من المستحيل اعتبار تلك الفقاعات اللبنانية المعروفة بقصيدة النثر و ما شابهها شعرا جديدا وحديثا أو مستقبليا "[1]. وقد بنى المقالح هذا الموقف الرافض على أساس افتقار هذا الضرب الشعري للسمة الأساسية للشعر ألا وهي الوزن، ومع أنه – أي المقالح – ظهر في هذه المقدمة منحازا تماما للجديد الشعري باعتباره وجودا مساويا " للصدى الراعش لإيقاع العصر، والأثر البارز للبصمات الفكرية التي خلفها القرن العشرون على مشاعر أمتنا العربية، وفي وعي وضمائر مثقفيها ووجداناتهم "[2] إلا أن الوزن ظل معياره للتفريق بين الشعر والنثر، وللتدليل على فاعلية هذا المعيار في حسم التمييز بين ما هو شعري و ما هو نثري يستدل المقالح بمقولة بول فاليري: " الشعر رقص ، والنثر مشي " ويرى أنها " كما كانت صالحة بالأمس البعيد للتفريق بين الشعر والنثر التقليديين، فهي كذلك صالحة اليوم للتفريق بين الشعر الجديد

1- شعراء من اليمن – ص79.

2- نفسه – ص69.

وقصيدة النثر أو نثر القصيدة البيروتية " [1] ، وعلى هذا الأساس يتبنى المقالح تعريفا للشعر يمثل الوزن نصف بنيته ، ذلك هو قول نازك الملائكة: " الشعر تجارب منغمة"[2] ، ووفقا لهذا التعريف – وهو في نظره أصدق تعريف – يؤكد الناقد المقالح على أهمية الموسيقى في الشعر، فيرى ضرورة " أن يحتفظ الشعر الجديد بقدر من الموسيقى يحفظ للتجربة تأثيرها وسلطانها على النفوس ولا أؤمن حتى الآن بالموسيقى الداخلية التي تجعل الألفاظ بموسيقاها الذاتية كما يقول البعض تستغني عن الموسيقى الخارجية فإنه لا غنى في الشعر عن موسيقى الوزن حتى وإن تم الاستغناء أحيانا عن موسيقى القافية. وفي إطار التعريف الأخير: " الشعر تجارب منغمة" ينبغي أن تختفي أو على الأقل لا يحسب شعراء ذلك الطفح النثري الذي يولد بعيدا عن النغم الشعري حتى لو اشتمل ذلك الطفح على تجارب ذات قيمة "[3]. إن خلو قصيدة النثر من موسيقى الوزن هي – إذن – حيثية المقالح لرفضها، وهو مبرر كافٍ للرفض إذ لم يكن الوزن يمثل لديه معيارا للتمايز بين الشعر والنثر فحسب بل إنه " الرباط السري بين الحداثة والموروث، وإذا كانت قد حدثت تجاوزات من خلال ما يسمى بقصيدة النثر فهي خارج حدود القصيدة الجديدة "[4]. ويراد بالقصيدة الجديدة في كل مقولات المقالح قصيدة الشعر الحر، ذلك الشكل الذي غادر موسيقى الشطرين ولكنه التزم موسيقى التفعيلة، وهي كما يرى غير واحد من الدارسين وحدة الإيقاع في الشعر بشكل عام [5]. وما نريد أن نصل إليه هو أن متلقي الشعر الجديد– أي قصيدة التفعيلة – لم يفقد صوت الموسيقى التي ألفتها أذنه منذ أطربه بها الشاعر الجاهلي الأول، صحيح أن معمار القصيدة تغير ولكنه – أي المتلقي – قد اعتاد تجديد البناء

1- نفسه – ص79.
2- نفسه – ص79.
3- شعراء من اليمن – ص79.
4- أصوات من الزمن الجديد ، دراسات في الأدب العربي المعاصر – ص25.
5- ينظر: النقد الأدبي الحديث – ص 436 ، وينظر:عضوية الموسيقى في النص الشعري– ص50.

الشكلي للقصيد، وحلقت عيناه في معمار الموشحات والمربعات والمخمسات..الخ ولكنه مع كل تغيير طرأ على معمار القصيدة كان لا يزال يتمتع ويطرب بموسيقى الشعر، ولم يجرؤ أحد ممن خاض غمار التجديد الشكلي أن يصدم ذائقته بكلام نثري على أنه شعر أو يقول له: إن الشعر ليس له موسيقى. ومن هذا المنطلق فقد رأى المقالح أن قصيدة النثر ستظل الشكل الأكثر رفضا من المتلقي:" إن بعض المتلقين على استعداد لتقبل هذا اللون من الأدب على أنه نثر فني، لكن الغالبية العظمى ترفضه باعتباره شعرا، وترفض أن ترى الشعر وقد تخلى نهائيا من كل عناصره الفنية، وفي مقدمتها الوزن"[1].

ومع أن المقالح قد أفرد لهذا الشكل الشعري الأحدث بعض الوريقات في رسالته للماجستير" الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن " إلا أنه لم يتخل عن الوزن كشرط للشعر، فقد رأى أن قصيدة محمد المساح وعبد الودود سيف " أنا وحبيبتي ورحلة الحب " تفوق عشرات القصائد العمودية والجديدة ولكنها كانت تغدو أكثر تفوقا لو أنه قد توافر لها الوزن "[2] ، ولا يبدو من هذا المقتبس – مع ما فيه من إشادة – أن ثمة تحولا كبيرا طرأ على موقفه تجاه قصيدة النثر، وأما احتكاكه مع بعض نماذجها في رسالته العلمية فمن باب الإحاطة بالمشهد الشعري اليمني ليس إلا ، وهو أمر فرضته طبيعة رسالته وشمولية موضوعها؛ ولذا فقد كانت الموضوعية طاغية على أحكامه النقدية في أثناء قراءته لتلك النماذج. ففي تحليله لقصيدة عبد الرحمن فخري " بلقيس تبكي بدمعي " وهي قصيدة نثرية ألفيناه يقول: " وكما تعددت مستويات هذه القصيدة في الشكل وفي درجة الوضوح، وفي الوزن فقد تعددت كذلك مستوياتها من حيث الجودة والرداءة"[3]. ويتضح من هذا المقتبس – وسابقه – أن الرفض الذي ألفيناه في مقدمة ديوان " مأرب

1- أصوات من الزمن الجديد ، دراسات في الأدب العربي المعاصر – ص120.
2- ينظر: الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن – ص393.
3- نفسه – ص390.

يتكلم " قد تحلل وخفت حدته، وأن ثمة معايير أخرى غير الوزن دخلت قاموس الناقد لتكون ضمن مقاييس الشعر واشتراطاته، وهو ما ينبئ بتحول جديد في الموقف النقدي؛ لأن توسيع مقاييس الشعر هو بلا شك الخطوة الأولى للاتجاه صوب قصيدة النثر إذ هي نتاج طبيعي للتحلل من الشروط التقليدية لهذا الفن، ولا مشاحاة في ذلك فنحن نعلم أن التجديد في أشكال الشعر وقوالبه لم يبدأ إلا مع انهيار الشرط التقليدي الشهير " الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى " لتحل محله أو بالقرب منه مفاهيم الخيال والمجاز وبلاغة الكلام. ومع أن المقالح مازال متمسكا – حتى اللحظة – بمعيار الوزن فإن لهجته وأسلوب تعامله مع تلك النماذج النثرية توحي بتحفظه عليها وليس رفضه لها كما سبق له ذلك، وشتان بين الرفض والتحفظ، فإذا اعتبرنا أن الأول يعني " الترك" والثاني يعني " الاحتراز من الوقوع في الخطأ " [1] ، فذلك يشير إلى أن إمكانات الحوار في موقف التحفظ متوافرة ومتى مازالت أسباب الوقوع في الخطأ تعدلت المفاهيم والأفكار وتغيرت– بالتالي– المواقف.

وثمة إجماع بين عدد من الباحثين ممن سبق لهم واحتكوا مع المشهد النقدي اليمني بأن العام 1976م قد شهد أول انعطافة في موقف المقالح باتجاه مناصرة قصيدة النثر[2] من خلال ما نشره من دراسات وبحوث ضمنها كتابه " قراءة في أدب اليمن المعاصر" وهو من الكتب التي تمثل البدايات المتحفزة للمقالح ، ومن الكتب التي أثارت قضايا الجديد والقديم، بل الجديد و الأجد [3]وفيه دراسة بعنوان " ملامح التجربة المعاصرة لقصيدة النثر في اليمن " سبق للمقالح ونشرها في مجلة الحكمة العددين:

---

[1]- ينظر: لسان العرب – ابن منظور – مادتي: – رف ض ، ح ف ظ.

[2]- ينظر : النقد الأدبي الحديث في اليمن : النشأة والتطور – ص250، وقصيدة النثر في نقد عبد العزيز المقالح– ص157، عبد العزيز المقالح وتأصيل النقد الأدبي الحديث في اليمن– ص82 ، والشعر المعاصر في اليمن – عبد الرحمن إبراهيم – ص 239.

[3] - ينظر: النقد الأدبي الحديث في اليمن:النشأة والتطور – ص125.

48و50 ، مارس ومايو 1976م ، وفي الدراسة التي هدفت بالأساس للتعريف برموز قصيدة النثر وشعرائها في اليمن أبدى المقالح تعاطفه وترحيبه بهذا الشكل بصورة غير مسبوقة، مفتتحا الدراسة بما يشبه الاعتذار والتراجع عن تحفظه الذي سبق وسجله في كتاباته الفائتة حيث يقول: " وكنت في كتابي " الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن " وقبله في مقدمة ديوان " مأرب يتكلم " قد أظهرت بعض التحفظات حول قصيدة النثر،... ومنذ ذلك الحين والقصيدة النثرية تشغلني ونماذجها الأكثر تجاوزا وشعرية تشدني وتدعوني إلى تجاوز موقفي المتحفظ " [1] ، ويبدو أن المقالح قد تجاوز موقف التحفظ بمسافات، وتحول إلى موقف المساندة والتأييد بمحاولته توفير الدعم اللوجستي، ووضع الإطار النظري لهذا الوليد الفتي. ومن هذا المنطلق رأى أن: " الفن الأصيل كلما خرج من شروطه التقليدية وقع في إطار شروط أكثر صعوبة. ولم يعد صحيحا بالمرة أن القصيدة الجديدة أسهل من القصيدة العمودية لخروج الأولى على بعض الضوابط الخليلية. كما أنه ليس صحيحا – كذلك – أن قصيدة النثر أسهل من الاثنين لخروجها نهائيا عن دائرة الخليل ولكونها صارت مشيا بعد أن كانت القصيدة – على حد التعبير التقليدي – رقصا، ونحن نؤكد أن الرقص في قصيدة النثر وهو – هنا – الشعر أكثر وجودا – وإن لم يكن أكثر رنينا – في قصيدة النثر منه في المنظومات العمودية "[2] وفي سعيه لتوفير الغطاء النظري بحث الناقد جذور هذه القصيدة، وتتبع ينابيعها الأولى في التراث العربي وعرض من ثم لخصائصها، والأشواط التي قطعتها. وغيرها من القضايا موضوع حديث المبحث القادم.

وواضح هنا أن المقالح انطلق من المعايير نفسها التي بنى عليها موقف الرفض، وهي تلك المتصلة بالرقص في الشعر" الموسيقي" وإن كان واضحا بما عناه بالرقص عندما

---

[1] - قراءة في أدب اليمن المعاصر – ص22.
[2] - نفسه – ص23.

رفض قصيدة النثر – أي خلوها من موسيقى الوزن – فإنه هنا لم يطلعنا كيف تحقق الرقص " الموسيقى " لهذه القصيدة. ومع أنه قد أشار إلى أن:" الإيقاع الداخلي– قد حل محل الوزن، ومحل رنين القافية "[1] ، فمن غير الواضح كذلك بما عناه بالإيقاع الداخلي فهو مفهوم غير واضح لديه حتى اللحظة، وسبق له وأعلن ذلك صراحة بقوله: "ولا أؤمن حتى الآن بالموسيقى الداخلية التي تجعل الألفاظ بموسيقاها الذاتية كما يقول البعض تستغني عن الموسيقى الخارجية فإنه لا غنى في الشعر عن موسيقى الوزن حتى وإن تم الاستغناء أحيانا عن موسيقى القافية" [2]. ولعل التساهل في استصحاب حيثيات ومبررات تحول موقف الناقد من الوزن إلى الإيقاع الداخلي قبل أن يضع مفهوما محددا للإيقاع يزيل به لبس ما سبق وأعلنه، ويكون مبررا كافيا ومقنعا لهذا التحول ؛ هو من دفع بأحد الباحثين إلى رؤية هذا التحول من زاوية أخرى ربما تقلل من الموضوعية التي حاولت الدراسة أن تظهر بها[3] ، فثمة إشارة على درجة من الأهمية ذكرها الدكتور رياض القرشي، وهي أن قبول المقالح بقصيدة النثر في هذه المرحلة " يأتي من زاوية الصراع بين الجديد والقديم، وبدأ فيه المقالح منتصرا لأصحاب الجديد، خاصة وأن الذين مارسوا هذا اللون من الشعر كانوا من أنصار الجديد التفعيلي في بداية الأمر... ومما يدل على أن هذا القبول كان من باب الانتصار للجديد فقط أنه تراجع عنه بعد ذلك وبخاصة حين لا ينصرف نقده إلى المقارنة بل إلى دراسة شعر شاعر"[4] وإذا نحن وضعنا هذه الملاحظة بجوار قول المقالح :" أنا مؤمن بالجديد الشعري حد التطرف"[5] حُق لنا موافقة صاحبها الرأي، خاصة ونحن واجدون في مقولات المقالح من مثل هذه الأحكام: " وإذا كانت

---

[1] - نفسه – ص63.
[2] - شعراء من اليمن – ص79.
[3] - ليس شرطا – كما أرى – إن يكون تعديل المواقف ومراجعة الأفكار مصحوبا بما يبرر ذلك إذ الإنسان حر فيما يعمل ويعتقد. ولكني أرى ذلك شرطا لازما فيمن يحتل مكانة علمية أو أدبية كمكانة الدكتور المقالح.
[4] - ينظر: النقد الأدبي الحديث في اليمن : النشأة والتطور– ص250.
[5] - من أغوار الخفاء إلى مشارف التجلي – ص150.

قصيدة النثر تقدم الآن في بلادنا أنضج ما أعطت في الأقطار العربية فإن الفضل في ذلك راجع إلى جهود ومواهب عدد من الشعراء اليمنيين الشبان وفي مقدمتهم: حسن اللوزي، وذو يزن، ومحمد المساح، وعبد الرحمن فخري، وعبد الودود سيف، ومحمود علي الحاج ، وشوقي شفيق، وآخرون لا أتذكر أسماءهم الآن " [1] ، فقد كان من السابق لأوانه في تلك المرحلة الحديث عن قصيدة نثر ناضجة في إطار القطر الواحد، ناهيك عن المفاضلة بينها وبين قصائد الأقطار الأخرى؛ نظرا لعدم تبلور مفاهيمها النظرية، وهشاشة الإطار المرجعي النقدي لقصيدة النثر العربية بشكل عام. وليس هذا رأيي فحسب، بل هو رأي المقالح نفسه، ففي المقابلة التي أجراها معه عبد الرحمن إبراهيم للعدد الأول من مجلة "الثقافة الجديدة" 1978م – أي بعد عامين من هذه الدراسة – وجدنا المقالح يقول: " ومن الملاحظ أنه لا القصيدة التفعيلية، ولا قصيدة النثر تكتب بشكل ثابت، فما تزال كلتا القصيدتين تحت التجريب، ولم تطرح قضاياهما بشكل جدي حتى الآن "[2]. وفي كتابه أزمة القصيدة العربية المنشور بعد تلك الدراسة بـ9 سنوات – أي 1985 – نراه يقول: " قد يمر وقت طويل قبل أن تصبح القصيدة الأجد كائنا حيا له ملامحه الخاصة ومعالمه المميزة وعناصره المتكاملة "[3] بما يؤكد أن الحديث عن التميز سابق لأوانه. ومع ذلك فقد كانت الموضوعية سمة غالبة وبارزة في هذه الدراسة، حتى وإن جاءت في قالب الانتصار للجديد ؛ فقد قدم فيها المقالح أفكارا غاية في الأهمية يمكن أن نعدها الأساس أو الأرضية التي استند عليها في مواقفه بعد ذلك – ومنها على سبيل المثال تلك التي ضمتها الخاتمة، كقوله: " إن قصيدة النثر المتجاوزة لما تواضع الناس على تسميته بالشعر المنظوم وبالنثر المشعور، ستصبح عما قريب القصيدة الصورة أو القصيدة اللوحة، وهي قصيدة

---

[1] - قراءة في أدب اليمن المعاصر – ص33.
[2] - ثرثرات في شتاء الأدب العربي – ص111.
[3] - أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل – ص116.

نابعة من عصرها ولها زمنها الخاص تستغني بلغتها المشرقة وبإيقاعها الدرامي عن كل الفنون البلاغية الموروثة، وهي حقا قصيدة الشعر الحر لأنها تحررت نهائيا من عنصري الوزن والتقفية وقد كانا من أهم ومن ابرز العناصر التي يتآلف منها عمود القصيدة التقليدية، ورغم ذلك فقد بقيت شعرا، وشعرا متجاوزا، وهي في اليمن علامة من علامات الجدة والمعاصرة في شعر اليمن الحديث"[1]، غير أن هذه الأفكار– برأي باحث آخر – "لم تكن لتمثل مرحلة انعطاف في موقفه؛ لأن المحاورات التي أجريت معه بعد نشره لهذه الدراسة لم تعكس موقفا مساندا ومؤيدا لهذه القصيدة وإنما كانت تدل على مرونة تجاهها"[2]. ومن تلك المحاورات التي استدل بها الباحث ورأى فيها نوعا من المراجعة في الموقف النقدي المساند لقصيدة النثر تلك التي أجراها معه لجريدة الحوادث الناقد جهاد فاضل، ومنها قول المقالح: " لا أجد نفسي كثيرا في القصيدة التي تخلو من الإيقاع، كما أجد صعوبة في الاقتراب من كثير من النثريات. في حين أن بعض هذه النثريات وبخاصة عندما تصدر عن شعراء كبار تكون أكثر شعرية من الشعر السائد "[3]، وقوله: " وأنا عندما أتحدث عن الشعر الجديد فإنما أتحدث عن مستوى معين منه، عن مستوى توافرت له اللغة الجديدة والتركيب الفني الشعري. فليس كل من كتب بهذا الشكل أو كل من تلاعب بالتفعيلات أو أهملها شاعرا جديدا أو يحق له أن ينتسب إلى هذا العالم المدهش العظيم "[4]. تلك هي أدلة الباحث على أن موقف المقالح من قصيدة النثر كان مرنا وليس مؤيدا أو مساندا، والحقيقة أنني لم أجد سواء فيما قرأت، أو في ما استدل به الباحث ما يوحي بتراجع المقالح عن موقفه المؤيد والمناصر لقصيدة النثر[5]، فليس ثمة

---

[1] - قراءة في أدب اليمن المعاصر – ص73.
[2] -قصيدة النثر في نقد عبد العزيز المقالح – ص158.
[3] - ثرثرات في شتاء الأدب العربي – ص126.
[4] -نفسه – ص120.
[5] - وليس في تلك الأقوال ما يشير إلى غير ذلك وحديث المقالح – في كل مقولاته – عن " الشعر الجديد " القصد منه " شعر التفعيلة أو الشعر الحر" وليس قصيدة النثر.

تراجع، وكلها في الأمر أنه – أي المقالح – انتقل من موقف التأييد المطلق – كما لمسناه في دراسته السابقة – إلى موقف التأييد المشروط. وقد كان لهذا الانتقال أسبابه ودوافعه. ويبدو أن كثرة النماذج الرديئة التي افرزها موقف التأييد المطلق لبعض من رأى في قصيدة النثر مركبا سهلا ومطية ذلولا قد أصابته بخيبة أمل فأراد أن يصلح ما أفسده هؤلاء من تسطيح للقصيدة والعبث بها، فكان أن تحفظ على تجاربهم، ونبه المتشاعرين منهم إلى أن " شروط ما يسمى بقصيدة النثر تفوق تلك الشروط التي تستلزم كتابة القصيدة الجديدة"[1] ، ولتأكيد صعوبة شروط القصيدة وأنها ليست بالأمر الهين يفرق المقالح بين شاعر قصيدة النثر وشاعر القصيدة التقليدية: فيشبه الأول بمن يحاول أن يصنع تمثالا من التراب، لابد أن يكون أقدر في إمكاناته الذهنية والفنية بمئات المرات من ذلك الذي يصنع التمثال من الفضة أو الذهب، لأن قيمة التمثال الأخير في خامته، وكذلك قيمة القصيدة البيتية في تراثيتها... أما القصيدة النثرية فإن الشاعر لابد أن يضيف بموهبته ما يعوض به عن فقدان الإيقاع والقافية و البيتية[2] ولأن شعراء هذه القصيدة لم يحققوا هذا التعويض في قصائدهم فقد تحفظ المقالح إزاء كثير من المحاولات النثرية – وشدد من اشتراطاته فرأى" أنه لا يمكن كتابة قصيدة نثرية لا لأنها شي يخالف التقاليد الشعرية، ولا لأن الناس ينبغي أن يظلوا أسرى شكل شعري معين وإنما لأن شروط قصيدة النثر أصعب من أن يستجيب لها شاعر. وهذه الشروط من الاستحالة بحيث لا يمكن الخضوع لها، ولذلك فلا يمكن أن يظهر شاعر يكتب بالنثر شعرا حقيقيا إلا إذا كان يمتلك طاقة شعرية مستقبلية تجعله يستغني عن كل شكل وقاعدة بما سوف يوفره من خصائص شعرية، وعناصر تعبيرية تهدم الخصائص في الذهن العربي بحكم الألفة وبتأثير العادة والوراثة "[3]

1- من البيت إلى القصيدة – ص32.
2-ينظر: من البيت إلى القصيدة – ص32.
3- نفسه – ص32 ، 33.

إن عبارات المقالح – هنا – لا تحمل موقفا متراجعا أو غير مساند بقدر ما " توحي بالقلق على قصيدة النثر والتخوف من الأدعياء والعابثين بحرمة هذا الشكل، خاصة بعد أن وجدوا فيه ملاذا لإفراغ صراعاتهم وهلوساتهم، في ظل الفراغ النقدي وغياب المعايير الصارمة – على صفحات الصحف والمجلات – ليجد القارئ نفسه أمام سيل من المعميات والطلاسم والإغراب الممجوج و الثرثرات الفجة، وفي أحسن الأحوال أمام جمل وعبارات مشتتة تنعدم فيها الفكرة المركزية، مما يعكس ضعف، بل وقصور التأصيل الثقافي النظري، بل غيابه أحيانا عند أصحاب تلك الثرثرات " (1).

من هذا المنطلق – وهو منطلق وجيه – كان حرص المقالح في أغلب كتاباته بعد ذلك منصبا على التذكير بصعوبة شروط قصيدة النثر، وإنها ليست عملا سهلا يمكن كتابتها بمجرد الطموح لذلك ؛ " إن القصيدة الأجد تتطلب من الشروط ما لا تتطلبه أية قصيدة أخرى، وإن الامتثال لهذه الشروط تتطلب إمكانات لغوية وثقافية لا تتوافر إلا للقليل ممن امتلكوا الأدوات والتقنيات الشعرية الأحدث، وممن امتلكوا القدرة على التعويض عن العناصر الغائبة كعنصري الإيقاع والقافية"(2). وهذه الاشتراطات – مع تشددها – ليست إلا من باب المساندة والنصرة، والتشدد في الاشتراطات – أحيانا – هو نوع من توفير الحماية من الاختراق الذي تلقاه الفنون من ذوي المواهب الضحلة. وقصيدة النثر مولود فتي، ووريث شرعي للتحلل من شروط الشعر التقليدي، وفي ذلك ما يغري المتطلعين و المتشاعرين لاتخاذها مطيتهم إلى عالم الشعر العظيم، وسواء أكان ذلك بحسن نية منهم أو بسوء نية فإن النتيجة واحدة – إذا سمح لهم بذلك – وهي قتل هذا المولود قبل أن يستوي عوده ويقوى عموده. وفي ظل المغايرة والتجاوز اللذين ظهرت بهما هذه

1- الشعر المعاصر في اليمن، دراسة فنية – عبد الرحمن إبراهيم – مركز عبادي للدراسات والنشر – صنعاء – 2005 – ص243.
2 - أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل – ص116.

القصيدة ودفعت بالعديد للتشكيك في شعريتها، يصبح التشدد في الشروط التي تثبت عكس ذلك أمرا مفروغا منه. وعلى ذلك يمكن القول أن ليس ثمة تراجع في موقف التأييد ولكنه الانتقال من موقف التأييد المطلق إلى موقف التأييد المشروط، وهذا الانتقال هو في إطار الموقف الواحد، وبهذا يصبح المنحنى التطوري لموقف المقالح من قصيدة النثر هكذا: رفضا – تحفظا – قبولا مطلقا – قبولا مشروطا.

وليس ثمة شك بأن احتكاك المقالح واشتباكه المستمر مع بعض نماذجها قد أحدث تطورا في فكره النقدي، ورسخ كثيرا من المفاهيم التي كانت مشوشة لديه قبل ذلك ، كمفهوم الإيقاع والموسيقى الداخلية وغيرها من المفاهيم ، وفي دراسته المتميزة عن أزمة القصيدة العربية ، أصداء ذلك التطور. وعلى سبيل المثال فقد كانت الموسيقى الداخلية –لديه – مع بداية تعاطيه سلبا مع قصيدة النثر مفهوما غير معترف به[1] ، ثم أصبحت في مرحلة تعاطيه الايجابي مفهوما معترفا به ولكنه مشوش وغير واضح. أما في هذه الدراسة فقد أصبحت مفهوما واضحا ومحددا، فهي: " الموسيقى التي يصنعها توازي الأشياء وتضادها، الموسيقى التي تقرأها العين في اللوحة وفي إيقاع المعمار، وفي الإيقاع الداخلي للغة بعد أن تغادر مكانها في القاموس "[2]. وهذا التطور في المفاهيم والأفكار– إذا قسناه من زاوية القبول والرفض – لا يسجل موقفا جديدا، ولا يعني أن المقالح لم ينظر لقصيدة النثر على أنها شعر حقا إلا في هذه المرحلة، كما ذهب إلى ذلك أحد البحاثة[3] ، وما يؤكد هذا الادعاء – إن صح – أن المقالح بنى دراسته لقصيدة النثر في هذا الكتاب من منطق الأزمة التي أحدثها الشعر المعاصر بأشكاله المتنوعة وقوالبه المختلفة بوجه عام. وكما درس أزمة الشكل والتسمية والتوصيل والوضوح والغموض والإيقاع وصراع

1- ينظر:شعراء من اليمن – ص79.
2- الشعر بين الرؤية والتشكيل – ص233.
3- ينظر: قصيدة النثر في نقد المقالح – ص160.

الأجيال..في القصيدة الجديدة " قصيدة التفعيلة "[1] فقد بحث كذلك إشكاليات التسمية والتجنيس والتشكيل والبدايات والجذور.. في قصيدة النثر[2] ، وذلك يعني أن المقالح – هنا – لم يحتك معها إلا باعتبارها شكلا شعريا متفقا سلفا على شعريته، مثلها مثل قصيدة الشكل التفعيلي ، ودراستها في هذه الحالة ليست نوعا من الاعتراف بها، بل هي نوع من الإجابة على التساؤلات التي تثيرها دائما الأشكال الجديدة ليس في العصر الحديث وإنما في كل زمان ومكان. وهذا ما يؤكد زعمنا السابق ويثبت – حتى اللحظة – المنحنى الذي رسمناه لمسار الموقف النقدي التطوري من قصيدة النثر عند ناقدنا المقالح. وللتذكير فهو يبدأ بالرفض (مقدمة مأرب يتكلم – 1972) ثم التحفظ أو القبول المشروط بتحقق الوزن[3] (الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن – 1973) ثم القبول غير المشروط إلا من شرط الكتابة (قراءة في أدب اليمن المعاصر – 1976) و أخيرا القبول المتشدد بالشروط التي تحقق مبدأ التعويض عن شروط القصيدة التقليدية (من البيت إلى القصيد – 1983 ، وأزمة القصيدة العربية ، مشروع تساؤل – 1985).

ويبدو أن تشدد المقالح للشروط التي تحقق شعرية قصيدة النثر لم يجد له صدى أو فاعلية لدى الموجة الجديدة من شعراء قصيدة النثر الذين غدت القصيدة على أيديهم أكثر إغراقا في النثرية، ناهيك عن دخولها سراديب التعمية والطلاسم وقتل المعنى الشعري. وفي استمرار هذه الوضعية واستمراء الزحف النثري وغلبته في المتن الشعري ما قد يدفع كثيرا من مناصري القصيدة إلى التخلي عن مواقفهم المساندة، و التزام جانب الصمت في الأقل ، وليس هناك ما يمنع بعضهم من تبني مواقف لا تخدم هذا الشكل الشعري الأجد؛

---

[1]- ينظر: أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل – ص22، وما بعدها.

[2]- نفسه – ص70، وما بعدها.

[3]- يستنتج ذلك من قول المقالح عن قصيدة " أنا وحبيبتي ورحلة الحب " للشاعرين المساح وعبد الودود سيف "هذه المقاطع الثلاثة من قصيدة النثر، تلتقي مع القصيدة الجديدة – ككل قصائد النثر الجيدة – في الصورة والتجربة وطريقة التناول ولا ينقصها لتغدو قصيدة جديدة جيدة سوى الوزن ". الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن – ص393.

نقول هذا الكلام ونحن نلمح في الأفق بوادر موقف جديد للمقالح ربما ينطوي بمعنى من المعاني على بعض ما أشرنا إليه سابقا، نشم رائحة هذا الموقف في حوار نشر حديثا للمقالح وفيه سؤال عن موقفه من هذه القصيدة، ولأهمية السؤال والإجابة فسوف نثبتهما جميعا خاتمة لمبحثنا هذا.

السائل: لا تزال قصيدة النثر موضع رفض الكثير من النقاد والشعراء الكبار عربيا، هل تنضم إليهم أم أن لك موقفا مختلفا ؟ يبدو أنك انضممت إليهم ؟

المقالح: لا أريد أن أزكي نفسي وأقول إنني عندما بدأت محاولتي الشعرية الأولى في أواخر الخمسينات كانت نثرية وكنت في البداية أكتب قصائد عمودية أهاجم فيها شعر الأوزان والقوافي، وهناك دليل علي ذلك قصيدة كتبتها عام 1960 ومنشورة في ديواني الأول أو الثاني كانت تدعو إلي التحرر من سيطرة الوزن والقافية وإلي كتابة الشعر الحر (قصيدة النثر) وأتذكر من تلك القصيدة بيتا يقول :

وخرجنا نسيل شعرا مقفى رقصت روعة عليه الحمير

فهذه المقدمة تؤكد أنني علي الأقل إن لم أكن من أنصار قصيدة النثر فلست من أعدائها، مع أن كتاباتي الكثيرة جدا والمناصرة لهذا الشكل من الشعر الذي تبنيت له مصطلحا صار معروفا في بعض الأوساط النقدية وهو (القصيدة الأجد) مقارنة بالقصيدة الجديدة التي هي قصيدة التفعيلة، وفي كتابي (أزمة القصيدة العربية.. مشروع للتساؤل) ما يعطي إجابة شاملة في موقفي تجاه قصيدة النثر، ولكن بعد أن اختلط الحابل بالنابل وتعالت أصوات قتل الآباء والأمهات، فقد تراجعت موضوعيا وصرت أرى كل الأشكال الشعرية الناضجة جديرة بالبقاء والتعايش، وأن من حق كل الزهور أن تتفتح في

حديقة الإبداع الشعري عمودية كانت الزهرة أو نثرية، المهم أن تكون زهرة وأن تحمل قدرا من ضوع الشعر ورائحة الإبداع.. [1].

[1]- حوار مع الدكتور عبد العزيز المقالح – حاوره محمد الحمامصي – مجلة الشعر: مجلة فصلية يصدرها اتحاد الإذاعة والتليفزيون المصري - العدد 122 - أغسطس 2006.

المبحث الثاني

إشكاليات التسمية والتاريخ والخصائص الفنية

تقوم قصيدة النثر كما قررت ذلك سوزان برنار " على اتحاد المتناقضات، ليس في شكلها فحسب، بل في جوهرها أيضا: نثر وشعر، حرية وصرامة، فوضوية مدمرة وفن منظم"[1] لتشكل بذلك بنية فنية صادمة للمتلقي منذ عتبتها الأولى، حيث" يحمل مصطلح قصيدة النثر تناقضاته منذ عنوانه إذ يجمع بين جنسين أدبيين أحدهما: القصيدة التي تتطلب شكلا منتظما له مرجعيته العريقة في تاريخ الفن الإنساني، والآخر النثر الذي لا يشترط فيه أن يخضع لتقاليد عروضية أو أسلوبية معينة "[2]. وإذ لا مشاحة في المصطلح – كما يقال – فإن المشاحة هنا شديدة ليس لأن الأمر يتعلق بمجرد تسمية لشيء اتفق مسبقا على ماهيته؛ " بل إنه يتعلق بتحديد مسبق للكيفية التي ينبغي على المتلقي أن يتلقى هذا النص الإبداعي من خلالها...وهو مايسمى في النقد بـأفق الانتظار"[3]. فالمتلقي وبمجرد سماعه كلمة " قصيدة " يتبادر إلى ذهنه شكل فني له تقاليده وخصائصه المميزة – هو غيره الشكل الذي يصنعه أفق تلقيه لكلمة " نثر". وبهذا وضع مصطلح " قصيدة النثر" المتلقي في مأزق لأنه جمع بهذه الصورة الفجة– قصيدة/ نثر– بين الحقلين المكونين للعملية الأدبية كلها: الشعر والنثر. وهذا الجمع الذي يفاجئنا منذ البدء سيبعثر المسلمات الأجناسية ويدفع إلى إعادة النظر في إستراتيجيات التلقي، ومع ذلك وفي ظل هذا التناقض الواضح في محمولات العنوان – قصيدة ونثر– فمازال هو المصطلح الأكثر شيوعا

1- قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا – سوزان برنار – ترجمة : زهير مجيد مغامس – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة – ط2 – 1996– ص129.

2- في تقنية قصيدة النثر – صبري مسلم حمادي – الملحق الثقافي لصحيفة الثورة – أكتوبر 2001 – العدد 12373– ص 11.

3- ينظر: إشكالية قصيدة النثر في السعودية – صالح بن معيض الغامدي – مجلة علامات في النقد – النادي الأدبي الثقافي بجدة – السعودية – المجلد: 13، العدد: 52 – يونيو 2004 – ص309.

واستعمالا في النقد المعاصر من غيره من المصطلحات التي أطلقت على هذا النمط الكتابي الشبيه بالشعر والنثر معا. وقد أحصى الناقد الفلسطيني: عزالدين المناصرة حوالي 25 مصطلحا من المصطلحات التي أطلقت على قصيدة النثر منذ نشأة الشبيه عام 1905 حين كتب أمين الريحاني أول نص من نوع (الشعر المنثور) وحتى عام 2001، وهي: " الشعر المنثور، النثر الفني، الخاطرة الشعرية، الكتابة الخاطراتية، قطع فنية، النثر المركز، قصيدة النثر، الكتابة الحرة، القصيدة الحرة، شذرات شعرية، الكتابة خارج الوزن، القصيدة خارج التفعيلة، النص المفتوح، الشعر بالنثر، النثر بالشعر، الكتابة النثرية– شعرا، الكتابة الشعرية – نثرا، كتابة خنثى، الجنس الثالث، النثيرة، غيرالعمودي والحر، القول الشعري، النثر الشعري، قصيدة الكتلة، الشعر الأجد" [1].

ومن المصطلحات التي أدرجت في خانة الشعر المنثور – حسب الباحثة حورية الخمليشي– " قصة منثورة – الياقوت المنثور– الموضة الجديدة – قصيدة قصصية – الشعر المرسل – النثر الفني– مجمع البحور– النظم المرسل المنطلق– البيت المنثور– النثيرة – قصيدة نثر– النثر المشعور– الشعر العصري – الشعر الحر– الشعر الطليق – الشعر المطلق– النثر الموقع – نظم مرسل حر – القصيدة المنثورة – الشعر الجديد – الشعر المنطلق – الشعر الحر الطليق "[2].

و ثمة كثير من المصطلحات المقترحة – في الخطاب النقدي العربي – كبدائل لمصطلح " قصيدة النثر" منها على سبيل التمثيل: (الكتابة الشعرية – نثرا) أدونيس، (النسيقة) أيمن اللبدي، (النص الشعري) و(القصيدة الأجد)عبد العزيز المقالح، (المنثورة

---

[1]- قصيدة النثر: إشكاليات التسمية والتجنيس والتأريخ – عزالدين المناصرة – مجلة نزوى – سلطنة عمان – العدد 29– يناير – 2002.

[2]- الشعر والنثر..السياق التاريخي والمفاضلة – حورية الخمليشي– مجلة نزوى – سلطنة عمان – العدد 45 – ديسمبر– 2005.

الشعرية) و(جواهر القول) إبراهيم حمادة، و(مديدة النثر) أبوالفضل بدران، (شعر التجاوز والتخطي) غالي شكري، (النص المشكل) محمد عبد المطلب، (عبر النوعية) ادوارد الخراط و(النثر الشعري) محمد العبد،(عصيدة النثر) أحمد درويش[1]...وغيرها من البدائل المقترحة التي تبدو غريبة كمصطلحات " الشعثيرة، والنعثيرة، وشنر، والنص الخنثى"[2]. وواضح أن بعض البدائل المقترحة جاءت على سبيل الهزل والاستطراف كمقترح درويش: (عصيدة النثر) يؤكد ذلك أسلوب الناقد في فلسفة المقترح، إذ يرى أن التغيير الجذري في قصيدة النثر التي أسقطت – فضلا عن الإيقاع – التوصيل والبنية الممتدة والقصد – كان يستدعي البحث عن مصطلح آخر يتلاءم مع التغيير الجذري ، وليس اللجوء إلى عباءة المصطلح القديم للشعر الذي يرفضه هذا النثر ويثور عليه، بل ويعتبر نفسه قاتلا له، والقاتل لا ينبغي أن يرث المقتول شرعا [3]. ويدعم درويش هذا المقترح بالدلالة المعجمية لكلمتي " قصد وعصد" فإذا كانت الأولى تعني الاتجاه المباشر فإن عصد تعني الالتفاف والالتواء، و" قصيدة النثر" تخلط مواد اللغة خلطا قويا كما يحدث في العصيدة وهي الطعام المعروف فما الذي يمنعنا من أن نطلق على النثر الفني الجديد الذي يشيع بيننا الآن اسم عصيدة النثر لفك الاشتباك وإزالة اللبس[4].

---

[1]- ينظرعلى التوالي: سياسة الشعر: أدونيس دار الآداب، بيروت، ط1 1985 – ص22، الموسيقى الداخلية في النص الأدبي وأزمة قصيدة النثر العربية – أيمن اللبدي – ناشري للنشر الالكتروني – 2004 – ص2، أزمة القصيدة العربية – المقالح – ص74,71 ، المفاهيم النظرية للأنواع الشعرية في شعر ما خارج الوزن – شريف رزق– نزوى – العدد15 ، شعرنا الحديث إلى أين– غالي شكري–ص 56، النص المشكل – محمد عبد المطلب– ص47، قصيدة النثر دراسة في إشكالية النوع وجماليات الشكل – صلاح السروي – ضمن كتاب أزمة الشعر في مصر– ص55,49 ، شعر الحداثة في مصر– كمال نشأت– ص 226.

[2]- ينظر: إشكالية قصيدة النثر في السعودية – صالح بن معيض الغامدي – مجلة علامات في النقد – المجلد : 13 ، العدد:52 – يونيو 2004 – ص309. مصطلح خنثى بديل قدمه عزالدين المناصرة ، والنعثيرة مصطلح لمحمد توفيق الصوّاف.

[3]- شعر الحداثة في مصر: الابتداءات..الانحرافات..الأزمة – كمال نشآت – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – 1998– ينظر: ص 226.

[4]- ينظر: شعر الحداثة في مصر – ص226.

وعموما فإن كل تلك المقترحات الاصطلاحية سواء كانت مقاربة أو أوقعت في المزيد من الالتباس والغموض، وسواء أكانت بدافع المسؤولية النقدية أم بدافع الاستطراف والتندر، فإنها لا توحي إلا بشيء واحد وهو أن قصيدة النثر نسق فني مشكل بامتياز.

ولسنا بصدد مناقشة هذه الاقتراحات أو المعايير التي بنيت على أساسها، وسنكتفي من ذلك كله بمناقشة اقتراحات المقالح ومساهماته؛ كونه موضوع بحثنا، وكون مساهماته مدفوعة بروح المسؤولية النقدية و إملاءات الموقف المناصر. فقد بدأ له خطأ هذه التسمية التي تجمع بين متناقضين، وذلك لعدة اعتبارات منها :" أن إطلاق وصف النثرية على هذا الشكل الشعري الجديد يقيم حالة من التضاد يجعل التناقض من حولها أكثر جدة ووضوحا، فالنثر نثر والشعر شعر ولا يلتقيان. صحيح أنهما – كلاهما – الشعر والنثر يستخدمان نفس مفردات اللغة ولكن بمدلولات أخرى وبمستويات مختلفة أهم ما فيها أنها في الشعر– نثرا أو نظما – تخلع قشور النثرية وتبتعد عن مناخ المباشرة والمنطق العقلي وتقترب من خصائص الشعر الحقيقية التي لم يكن الوزن أو الإيقاع الخارجي المباشر إلا عنصرا واحدا من عناصره الجمالية "[(1)] ولهذا رأى أن هذه التسمية "جانبها التوفيق ولم تلق القبول المطلوب من أشد الناس حماسة لها وحرصا على نجاحها. ليس لأن هذه التسمية منقولة حرفيا عن الفرنسية(prose poem) أو عن الانجليزية(Poetic Prose) وإنما لما تحمله من ازدواجية وتناقض بين كل ما هو شعر وما هو نثر، وما يتركه هذا التناقض في وعي القارئ من شعور غير منضبط"[(2)].

ولاشك أن اضطراب التسمية قد أدت إلى إعاقة مسار المسمى وجعلته في حالة دفاع وأدخلته في معارك لا داعي لها ولا طائل منها وصرفت جزءا من الشغل النقدي إلى

[1]- أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل – ص 71.
[2]- على هامش تجربة القصيدة الأجد – الملحق الثقافي لصحيفة الثورة – العدد 14509 – 2004/8/2.

التسمية بدلا من الموضوع ذاته ؛ ولهذا حرص المقالح أن تبتعد مقترحاته للتسمية عن كل مايتصل بمصطلح النثر بشتى أشكاله وتجلياته الفنيةالمختلفة.

ومن التسميات التي أحلها المقالح محل مصطلح قصيدة النثر: (قصيدة اللاشكل)– (القصيدة الأجد) – (النص الشعري) – (القصيدة النص) – (الشعر المنسرح) – (الشعر الأحدث) – (القصيدة الحرة)[1]. ومصطلح/ تسمية : القصيدة الأجد التي وردت لأول مرة في كتابه (أزمة القصيدة العربية – مشروع تساؤل – 1985) هو المصطلح الذي استقر عليه، ودعا له، وسعى لتأصيله تنظيرا وممارسة في أغلب ما كتبه بعد ذلك من دراسات، وعمده من خلال مجلة أصوات التي صدرت بإشرافه لهذا الغرض، وبهدف معلن على غلافها (أصوات – مجلة الجديد و الأجد) وصدر عددها الأول خريف عام1993 وواصل كتاباته تحت التسمية ذاتها حتى بعد أن توقفت المجلة، ومع ذلك فإننا نراه أحيانا – من منطلق حرصه على الخروج من أزمة المصطلح – يناوب بين مصطلحه وبين بعض التسميات المشهورة، وربما يراها أقرب التسميات دلالة على هذا الشكل الشعري. ففي إحدى دراساته يقول: " وقد حاولت في مكان آخر، وانطلاقا من تصور يؤكد ضرورة الاستمرار في عملية التحديث الشعري، أن أبحث لهذا الشكل من الشعر الخارج على نظام البيتية وعلى نظام التفعيلة معا وعلى كل مقاييس الشعر السلفية الجاهزة عن تسمية تبتعد بقصيدة النثر من الانخراط في إطار التجارب النثرية ... وقد وجدت أن مصطلح " النص الشعري " وهو مصطلح بدأ يشيع بين الشعراء والنقاد منذ أطلقه أدونيس.. هو أقرب التسميات لهذا الشكل من الكتابة الشعرية "[2]. وقد يميل إلى الأخذ

---

[1]- ينظر على التوالي: أزمة القصيدة العربية الصفحات: 88,74,71,11 ، شعراء من اليمن – ص78 ، الملحق الثقافي لصحيفة الثورة – العدد: 15139 – 2006/4/24، العدد 14677– 2005/1/17.

[2]- تلاقي الأطراف قراءة أولى في نماذج من أدب المغرب العربي الكبير – ص23.

بالمصطلح المتعارف عليه والمشهور عالميا- أعني مصطلح "قصيدة النثر"- مفضلا هذه التسمية الإشكالية على أية تسمية أخرى أكثر تحديدا واستيعابا [1].

ومن البداهة فإن التردد في إشاعة المصطلح، وعدم الاشتغال عليه باستمرار من قبل من يخترعه، من أهم الأسباب التي تقلل من أهميته، وتجعل الباحثين و الدارسين يعزفون عن تداوله، وإشاعته في الوسط النقدي. وليس في هذا القول جديد، وما دفعنا لتأكيده هنا هو ما ذهب إليه أحد الباحثين اليمنيين من أن " المصطلحات التي وضعها الدكتور المقالح وخاصة تلك المتعلقة بالجديد و الأجد لم تجد لها تلاميذ مخلصين ومدركين لدلالة المصطلح، مما جعل حضورها يتوارى"[2]. صحيح أن الدراسات التي تناولت نقد المقالح لم تحفل كثيرا بالمصطلح النقدي عنده لأسباب منها ما ذكره الباحث ذاته بقوله: " فمعظم الدراسات التي كتبت حول المقالح ومشروعه النقدي تكاد تكون دراسات سطحية لا تمتلك منهجا يرقى إلى مستوى تفكير المقالح، أو تتجاوب مع لعبته التأويلية "[3] و منها – أيضا – قلة الدراسات التي احتكت مع منجزه النقدي، أضف إلى أن بعضها كان مناسباتيا آنيا هدفه التعريف لا الغوص في أعماق التجربة النقدية وربما غرضه تسجيل موقف ليس إلا. ومهما يكن من ضعف تلك الدراسات – مع أننا لا نسلم بضعفها جميعا – فإن اشتغال المقالح على أكثر من مصطلح – كما لمسناه سابقا – لا يعفيه كناقد من المسئولية. إذ التأسيس لمصطلح في الخطاب النقدي غير التأسيس له في الخطاب الشعري؛ فالخطاب الأول أكثر التزاما بالمعيارية والنظرية، أما الأخير فأكثر انفتاحا على فضاءات التأويل. ومن ثم فإن المصطلح الذي يراد له الإسهام بفاعلية في النظرية النقدية يتطلب

1- ينظر:الشاعر عباس بيضون وجيل الريادة الثاني في قصيدة النثر – الملحق الثقافي لصحيفة الثورة – العدد 14677– 2005/1/17.

2- المقالح رائد لحداثة لم تكتمل – عادل الشجاع – ضمن كتاب :دراسات في الأعمال الشعرية والنقدية للدكتور عبد العزيز المقالح – منشورات اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين – صنعاء – 2007–ص149.

3- المقالح رائد لحداثة لم تكتمل – عادل الشجاع - ص149.

بالضرورة تبيان الأسباب المحايثة له، والاشتغال المستمر عليه حتى يستقر ويتخذ وضعيته المناسبة التي تجعله مأنوسا ومألوفا لدى الباحثين.

وعلى كل فإن مصطلح (القصيدة الأجد) هو أهم مصطلحات المقالح و أكثرها تميزا ودلالة على مسمى قصيدة النثر، وهو – بصرف النظر عن بقية المقترحات التي لا تخلو من التعالق والاشتباك من زاوية أو أخرى مع مصطلحات اقترحها آخرون أو قالوا بها – ماركة مسجلة يمتلك المقالح فيها براءة الاختراع.

وقد بنى المقالح مصطلح " القصيدة الأجد " بموازاة مصطلح " القصيدة الجديدة " قصيدة الشعر الحر التي سبق إعلان ميلادها رسميا في سلم التجديد الشعري إعلان ميلاد قصيدة النثر، يقول المقالح: " سعيت منذ ربع قرن ويزيد إلى تسميتها بالأجد في إطار مقارنتها بالجديد (شعر التفعيلة) ونأيا بها عن النثر في أشكاله النثرية وفي تجلياته الفنية"[1]. وبناء مصطلح الأجد قياسا على الجديد يلتف – كما يرى حاتم الصكر– على الثنائية التي رفضها المقالح ووجد فيها حصرا أو قسرا للشعر والنثر في مزايا منعزلة ونهائية... وعبر مصطلحه المقترح (الأجد) تبتعد ثنائية (قصيدة / نثر) من هذا الشكل الشعري الذي شاع واستقر [2] ، وهذا هو سر تميز هذا المصطلح عن المصطلحات التي اقترحها آخرون، ولازمت الجمع بين ثنائيتي الشعر والنثر: كالمنثورة الشعرية، والنثر الشعري والشعر بالنثر، والنثر بالشعر... وأحدثها مصطلح أدونيس (الكتابة الشعرية – نثرا) ... وغيرها من المصطلحات التي ربما أوقعت المزيد من الالتباس نظرا لكونها تسميات فضفاضة تصر علي إلحاق النثر بـالشعر كما يصنع مصطلح قصيدة النثر.

---

[1]- نقوش مأربية دراسات في الإبداع والنقد الأدبي – ص24.

[2]-الأنساق الثلاثية في التجربة النقدية الحديثة : نقد النقد والأصوات الشعرية في منظور المقالح النقدي – حاتم الصكر – ضمن كتاب : دراسات في الأعمال الشعرية والنقدية للدكتور عبد العزيز المقالح – ص86.

غير أنه – أي مصطلح (الأجد) – لا يكاد يخلو من إشكالية بل الظاهر أنه هو ذاته من يؤسس لإشكاليته. وإشكالية هذا المصطلح كما يبدو – في تموضعه الحلقة النهائية في سلم التطوير والتجديد وفق المتوالية المعروفة: قديم – جديد – أجد. وهذه المتوالية هي الصياغة النهائية التي ترسم مسار عملية التطوير والتجديد ليس في الشعر – فحسب – بل في كل شؤون الحياة ومجالاتها المختلفة. والقبول بهذا المصطلح وإشاعته في الحياة الأدبية يوحي بإغلاق دورة التجديد والتحديث في الشعر، ويثير التساؤل على نحو شديد حول شكل وتسمية الدورة التالية له. تلك هي فحوى إشكالية مصطلح الأجد التي جابهته في ميدان النقد، وتطلبت من الناقد المقالح الإجابة عنها بعد أن صيغت في شكل سؤال كثير الإلحاح : إذا قبلنا بهذا المصطلح وأشعناه في حياتنا الأدبية، فماذا نسمي الدورة التجديدية التي قد تأتي بعده ؟

وفي إجابة المقالح تعميق للوعي بضرورة أن يحوز هذا الشكل الشعري المسمى بـ " قصيدة النثر " على تسمية تنأى به عن النثر، وعن الاضطراب الذي يحدثه الخلط بين المفاهيم المتناقضة، وبخصوص الدورة القادمة من التحديث يقترح المقالح مصطلح (ما بعد الأجد ثم ما بعد الأجد!!) المهم – كما يقول –: " هو الاتفاق على مفهوم يساعد على توصيف هذا الإبداع الشعري الذي يغادر ساحة الإيقاع العالي أو الهامش للقصيدة الجديدة وليكن مصطلحا مؤقتا لأن في تسمية القصيدة (الأجد) بالنثرية إساءة للشعر وإلحاقه بمنطقة النثر. وما يخلقه هذا الإلحاق في الأذهان من اضطراب وعسر في الفهم"[1]. يتضح من هذه الإجابة على اقتضابها مدى إحساس الناقد بإشكالية مصطلحه، لكن هذا الإحساس ليس مبررا كافيا للتشكيك بفاعلية المصطلح وقدرته على التعبير عن مسمى(قصيدة النثر) واعتباره " مصطلحا مؤقتا " قد يكون انتقاص المصطلح دافعه

[1]- عبد العزيز المقالح لنزوى – حاوره إبراهيم الجرادي – مجلة نزوى – العدد 8-أكتوبر – 1996.

التواضع المعروف عن المقالح، وربما دافعه شعور عميق بأزمة المصطلح ككل. غير أن التواضع هنا مما يقتل حماس الأتباع والدارسين؛ إذ كيف تتبنى مصطلحات من يشكك بفاعليتها، ويرى غيرها أقدر منها على التعبير عن جوهر ما وضعت له ؟ وكانت الإحالة إلى " ما بعد الأجد" – برأيي – تكفي للفرار من إشكالية المصطلح وما يثيره من أسئلة، خاصة ونحن واجدون تيارا عالميا يحيل إلى زمانية الـ" ما بعد " فالحداثة – كمصطلح نقدي – وليها ما بعد الحداثة، والبنيوية وليها ما بعد البنيوية.. وهكذا دواليك. أضف إلى أن المفاهيم في ميدان النقد والأدب لا تكاد تخلو من إشكالية ، ولو أعملنا الجدل في أي من تلك المفاهيم والمصطلحات لما وجدنا له استقرارا أو ثباتا على حال. ومن ثم فإن شيوع المصطلح النقدي لا يتوقف بدرجة أساسية على المطابقة التامة بينه وبين مدلوله، أو سلامته دلاليا من أية إشكالية، صحيح أن دقة المصطلح وخلوه من الاضطراب معيار مهم لقبوله غير أن ثمة معايير أخرى ربما تبز هذا المعيار يتوقف أبرزها على مدى إيمان الناقد بأهمية مصطلحه ومدى فاعليته النقدية، وقدرته على توصيف ما وضع له، و من ثم دعمه بالاشتغال المستمر عليه دون توان، ورد الاعتراضات والإجابة عن التساؤلات بقدر الإمكان؛ وهو ما يعمق وجوده ويسوغ تداوله، ويعزز ثقة الآخرين به، ويكفل له حشدا من الأنصار والأتباع. ولنا في مصطلح (قصيدة النثر) دليل، فلو لم تتصلب مواقف الأوائل ممن أطلقه في أدبنا العربي كأدونيس، وأنسي الحاج، ويوسف الخال وغيرهم من أعضاء مجلة شعر لكانت المرافعة اللغوية والتشخيص النقدي اللذان تقدمت بهما الأستاذة الناقدة نازك الملائكة على سبيل إدانة المصطلح والمفهوم كفيلان – في أسوأ الأحوال – بالقضاء على المفهوم والعودة بالمصطلح إلى مربع الشعر المنثور[1]. وهذا يقودنا إلى القول: إن مصطلح الأجد الذي اقترحه المقالح ونراه أنسب المصطلحات دلالة وأكثرها تعبيرية على

---

[1] - ينظر:قضايا الشعر المعاصر – ص219وما بعدها.

مسمى قصيدة النثر وأقلها خلوا من الاضطراب والتناقض ؛ كان – مع ما حققه من انتشار وما توافر له من قبول – بحاجة إلى جهد أكبر من الممارسة والتنظير النقدي ينهض به المقالح قبل غيره بما يقوى وضعه ويسوغ تداوله. والأقل من ذلك هو التخلي – من قبل الناقد – عن المزاوجة بينه وبين غيره أو التشكيك في جدواه وفاعليته وترك ذلك للدرس الأدبي والبحث النقدي.

الجذور وإشكالية التأصيل:

مع نهاية الخمسينيات وتحديدا في شتاء العام 1958 تبنت جماعة مجلة شعر اللبنانية قصيدة النثر العربية كشكل شعري جديد وغير معهود وواكبت ذلك بحركة تنظيرية للقصيدة اعتمدت بالأساس على أطروحة الباحثة الفرنسية سوزان برنار. وبالاشتراك مع أنسي الحاج طرح أدونيس مفاهيم القصيدة وخصائصها وعلاقة الشعر بالنثر، رافق ذلك حركة نشر واسعة تبنتها مجلة شعر التي ترأس هيئة تحريرها الشاعر اللبناني يوسف الخال، وقدمت المجلة نماذج متعددة للقصيدة، وأبرزت عدد من شعرائها كمحمد الماغوط، وشوقي أبي شقرا، وتوفيق صايغ، وبالطبع أدونيس والخال والحاج.

غير أن النموذج الذي طرحته المجلة لم يجد – حسب عبد العزيز موافي – مردودا قويا سوى لدى هامش ضئيل من النخبة بل ظل غريبا على الذاكرة العربية–آنذاك لعدة أسباب، نجملها على النحو الآتي[1] :

1- لأن جماعة شعر التي ارتبط بها النموذج الجديد كانت ذات توجه سياسي مضاد للتوجه العارم للقومية العربية في ذلك الوقت، وبالتالي تم رفض هذا النموذج باعتباره منتجا إيديولوجيا وليس باعتباره منجزا شعريا.

---

[1]- ينظر: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية –ص19.

بن عبد الجبار النفري، ومحيي الدين بن عربي، وأبي حيان التوحيدي وغيرهم من أعلام المتصوفة الذين رأى المقالح أنهم " الآباء الحقيقيون لهذه المرجعية وكانت كتاباتهم المصدر الأساس للمكونات الأولى لهذا النص[1]. ومن تجلياتهم التي ساقها دليلا على جذور القصيدة الأجد قول النفري :

1- هذا فرحي بك وأنا أخافك فكيف فرحي فيك إذا آمنتك.

2- لا صباح ولا مساء إنما الصباح والمساء لمن تأخذه الصفة وأنا لا صفة لي.

3- كنت أطوف حول البيت أطلبه فلما وصلت إليه رأيت البيت يطوف حولي[2]

***

إن التجربة الصوفية لاشك غنية بمثل هذه النصوص التي تنزع إلى الرمز والمعاني العميقة والصور الإستشرافية التي لا تخضع – في كثير من الأحيان – للعقل، ولا للمنطق، بل للحلم وحده؛ " ومن هنا كان النص الصوفي إبداعا كتابيا جديدا، واختراقا، وتجاوزا لحدود اللغة الموروثة، محملا بطاقات فكرية وروحية ونفسية متجانسة ومتحدة ومكثفة "[3] ، وذلك ما منح النصوص الصوفية قيمة أدبية كبيرة، وأسبغ عليها سمات عالية: " من مثل كونها (حدسا) و(إلهاما) و(كشفا) و(بصيرة) و(رؤية) و(سحرا) و(إشراقا)"[4]. ولوتمعنا هذه السمات لوجدناها تمثل العمق الاستراتيجي، والخصائص الكلية للقصيدة الحديثة. وهذا التجانس بين النص الصوفي والقصيدة الحديثة هو ما دفع غير واحد من النقاد – وليس المقالح فحسب – إلى الجزم بأن النثر الصوفي الأساس أو الجذر التاريخي لقصيدة النثر ،غير أن هناك من يرفض هذه المقايسة ولا يرى في تلك النصوص مهما توافر لها من جمال التعبير وعناصر الشعر أي جذر لقصيدة النثر؛ لانتفاء القصد الشعري منها إذ

1- على هامش تجربة القصيدة الأجد – الملحق الثقافي – العدد 14516 – 2004/8/9.

2- ينظر: على هامش تجربة القصيدة الأجد – الملحق الثقافي – العدد 14523 – 2004/8/16.وينظر مصدره.

3- القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري – وضحى يونس – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق – 2006– ص103.

4- القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري– ص132.

أقنعتهم الدراسات النقدية السائدة بأن المرجعية الغربية تجعلهم جزءا من عصرهم"[1].
من هذا المنطلق وعلى هذا الأساس المستأنس بالتراث كمرجعية تأصيلية لما يستجد من ضروب الشعر وفنون الإبداع، تلمس المقالح جذور قصيدة النثر في التراث العربي قديما وحديثا فوجدها كائنا فنيا رابطا في أعماقه وليست بدعا من القول أو نبتا مبتوت الجذور ومستورد من الغرب، بل لقد وجد أن " مرجعيتها في تاريخ الشعر العربي تفوق من ناحية دينية وأخلاقية مرجعية النص الكلاسيكي الموزون المقفى[2].

فقديما: وجد المقالح جذور القصيدة الأجد في بعض نصوص ما اعده أقدم الموروثات الشعرية العربية وهو" نشيد الإنشاد" الذي وصفه: " بالأثر الشعري التاريخي المدهش بصفته عملا شعريا رائعا اثبت حضوره وتأثيره عبر العصور"[3]. وبغية تعزيز القول بشعرية هذا النص الديني استدل المقالح بآراء عدد من النقاد أمثال يوسف سامي اليوسف، وسيد قطب، ومن ذلك قول اليوسف: " فالسمة العامة التي تجعل من هذا النشيد عملا فنيا متميزا هي امتلاؤه بوجدان الغبطة العامل لحساب غريزة الفرح التي لا يكف التاريخ عن ممارسة قهرها" [4] ولأن النشيد ظهر ضمن كتاب التوراة المنزل على اليهود وهو ما يقلل من أهميته التاريخية بالنسبة لقصيدة النثر على الأقل عربيا فقد برر المقالح ذلك بالقول: " إن اليهود قد سطوا عليه والصقوا به أسماء ملوكهم وقادتهم ليدخل قسرا ضمن الإبداع اليهودي"[5] ، ومع ذلك – ودفعا للتقولات – فقد بحث المقالح عن بديل عربي خالص ليكون الأساس التاريخي لهذا الشكل المتجاوز من الشعر فوجده في الموروث الصوفي النابع من اللغة القرآنية والإيقاع القرآني [6] ، تمثل ذلك في تجليات محمد

---

[1]- نفسه.
[2]- على هامش تجربة القصيدة الأجد – الملحق الثقافي – العدد 14516 – 2004/8/9.
[3]- أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل – ص96.
[4]- نفسه – ص97.
[5]- نفسه – ص98.
[6]- نفسه – ص98.

مستوردا من خارج فضاء اللغة العربية وآدابها"[1] فكان لزاما والحال هذه من الاستنجاد بالتراث في مرجعيته العربية، واستحياء بعض من نماذجه الفنية التي تدعم موقف القصيدة وتنأى بها عن المرجعية الغربية.

ويعد المقالح واحدا من أولئكم الذين حملوا عبء هذه المسؤولية، وألزموا أنفسهم واجب البحث عن هوية خاصة لهذا النوع الشعري الجديد في شعرنا العربي تؤصله، وتحدد مساراته، وتكشف عن حركات المخاض المتوالية له، وعن إمكانات لغتنا لاستيعابه. وهو جزء من مشروع حداثي عرف به المقالح لا يعادي الماضي، ولا يغرق فيه؛ بل يحدد انطلاقته منه إلى فضاءات واسعة وغير محدودة. واتساقا مع هذا المشروع الحداثي الواعي صارع المقالح – في إطار مناصرته لقصيدة النثر بشكل خاص والتجديد الشعري بشكل عام – تيارين فكريين على طرفي نقيض، الأول: حداثي يتفانى في إكبار الغرب ويسعي إلى أن يثبت لنا أن كل جديد قادم من هناك، والآخر تيار تقليدي تراثي يخاصم الغرب ويتهمه بأنه مصدر كل تقنية أدبية أو فنية حديثة تحارب القيم وتتناقض مع الأصالة والتراث. وخطأ هؤلاء، وهؤلاء ناتج – برأيه – عن انشغالهم بالسائد من الإبداع الأدبي، وعدم اهتمامهم بالعودة إلى الموروث في صورته الحديثة والأحدث[2]...وتبعا لذلك يرى أن " تجاهل المبدعين العرب لتراثهم الإبداعي المتطور في شكله وأسلوبه، وقبولهم أو بالأصح استسلامهم لمرجعية خارجية سبب هذه البلبلة المثارة في مجال الحداثة الأدبية، وسبب كل الإشكاليات التي سادت، وما تزال تسود الواقع الأدبي... وكأنه قد صار في حكم المعيب أن تكون للمبدع العربي مرجعيته النابعة من تراثه. ووصل الحال بعدد من الشعراء.. إلى استهجان كل من يقول بوجود هذه المرجعية، وكأنما اقنعوا أنفسهم أو

1- ينظر: على هامش تجربة القصيدة الأجد – الملحق الثقافي – العدد 14516 – 2004/8/19.

2- ينظر: على هامش تجربة القصيدة الأجد – الملحق الثقافي – العدد 14538 – 2004/9/6.

2- إن النماذج التي قدمت كانت مجانية وأضرت بالاتجاه الجديد أكثر مما دعمته.

3- عدم وجود حركة نقدية، فيما عدا السطو على أفكار سوزان برنار.

4- الارتباط العضوي على مستوى التسمية والتنظير بالنموذج الفرنسي.

5- تغييب القصيدة خلف تهويمات الحدس الصوفي أو الميتافيزيقي، وازدحامها بالرموز الكونية أو رموز الحضارات السورية القديمة وارتباطها بالتجريد غيبت الموضوع وأفقدت القارئ القدرة على التواصل معها.

لهذه الأسباب تمكنت موجة الرفض التي جوبهت بها نماذج مجلة شعر من تحجيم القصيدة والحد من انتشارها حتى ظل نموذجها – بحسب موافي – أسيرا داخل أغلفة مجلة " شعر" لمدة ثماني سنوات، حتى توقفت، فبدأ الأمر وكأن قصيدة النثر سوف تتوقف بدورها وإلى الأبد [1] ، ولم يسطع نجم القصيدة وتخرج من دوائر الرفض المطلق و اللااهتمام إلا " حينما وقعت هزيمة يونيو (حزيران) 1967، فإن تأثيراتها لم تطل الجيوش العربية وحدها، لكنها طالت – بالأساس – الذاكرة العربية. فقد تم التمرد على المسلمات، وتجاوز اليقين والمطلق، وأصبحت تلك الذاكرة محاصرة بالشك في الماضي والحاضر... وبذلك بدأ النموذج التفعيلي يتراجع بعد هزيمة كل القناعات التي كان يبشر بها، وبدأت الساحة تخلو من النموذج المهيمن، وأصبح التجريب ضرورة وجود للذاكرة الإبداعية "[2]. وبتحقق الظرف الموضوعي، واشتغال التجريب، وتراجع الإيمان بالنماذج الجاهزة بدأ مد قصيدة النثر في الاتساع، وأصبح النزوع لكتابتها في ازدياد متسارع. غير أن سؤال الانقطاع والخروج على النموذج التراثي ظل يخلق – باستمرار – عند بعض المتلقين قدرا من التشكيك في مشروعيتها والتردد في قبولها، وربما نظر بعضهم إليها بوصفها ضربا من ضروب الاستلاب الثقافي والغزو الفكري، أو أنها – بتعبير المقالح – " نبتا شيطانيا

1- قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية – ص20.

2- ينظر: نفسه – ص20,19.

" لم يعدها أصحابها شعرا ليتسق القول أن قصيدة النثر تسير على منوالها "[1] ، فقد وصلت إلينا متواترة الرواية في ثوب النثر، وكتبها أصحابها على هذا الأساس ولم يرد عن أي منهم القول: إن ما كتبه شعرا وليس نثرا ؛ بل إن الشعراء منهم- كابن عربي- لم يضمنوا دواوينهم الشعرية أيا من تلك النصوص الفنية.

وعلى الرغم من وجاهة هذا الاعتراض فإن حرص المقالح على " أن يجعل الانجاز الشعري الجديد في استقامة واحدة مع التراث، وأن يبرز إفرازاته الفنية الصادقة التي تمثل المنطلق لأصحاب الوجهة الجديدة في كتابة القصيدة العربية "[2] جعله دائم الإصرار على القول بمرجعية النص الصوفي كأساس تاريخي وجذر لقصيدة النثر العربية، بل ويرى أن تأثر أدونيس – وهو أول دعاة القصيدة وأكبر كتابها – بهذه الجذور" هو الذي منحه هذه الطاقة الخلاقة في الكتابة الإبداعية وحماه من الوقوع المباشر في قبضة الآخر، والإيغال في محاكاته[3] وغاية المقالح من ذلك الوصول إلى " أن قصيدة النثر أو القصيدة الأجد عربية المنشأ عربية اللغة ، وأن على شعرائها الشيوخ والشبان أن يجعلوها عربية المستقبل حتى لا تضيع و تتماهى في الكونية المزعومة، ويكون مصيرها شبيها بمصير الصناعات العربية التقليدية التي ذهبت ضحية العولمة الاقتصادية بكل طغيانها وقسوتها[4].

أما حديثا: فيرجع المقالح جذور القصيدة الأجد إلى العقود الأولى من القرن العشرين. وهي عقود تمثل زمنا سريع الإيقاع.." لا يخلو من مظاهر التشظي والتشتت والتفتت، كما لا يخلو من انحدارات للطموحات والتطلعات، وخيبات للآمال،

1- قصيدة النثر في نقد المقالح – ص165.
2- قصيدة النثر في نقد المقالح – ص165.
3- على هامش تجربة القصيدة الأجد – الملحق الثقافي – العدد 14523 – 2004/8/16.
4- نفسه – العدد 14523 – 2004/8/16.

وانكسارات نفسية سواء على المستوى الفردي أو المجتمعي"[1] ، هذه الحقبة الزمنية المضطربة بالتحولات والتغيرات شكلت مناخا ضاغطا على الشاعر فعكس ذلك بدوره على المتن والقالب الشعري معا، فلم يعد التغيير والتجديد مقتصرا فقط على المضامين بل تعداها إلى الجانب العصي من التغيير ليطال الجانب الشكلي الذي يتسم غالبا بالثبات، ولا يتسع للتجديد ما لم تكن المضامين قد أسلمت نفسها له.

وقد لاحظ المقالح أن قصيدة النثر أو الشبيه بها التي كتبت في ذلك الحين " كانت قريبة الصلة بالنثر لفقدانها التشكيل والتركيب. وإن هي إلا جمل شعرية وصياغة جمالية صاخبة "[2]. وهذا الشبيه الذي عده المقالح أول مراحل قصيدة النثر العربية هو ما عرف بالشعر المنثور، وظهر في كتابات أمين الريحاني وجبران خليل جبران منذ العام 1910م عندما أصدر الريحاني أول مجموعة عربية من هذا النوع من الشعر بعنوان (هتاف الأودية)، وكان الريحاني نشر في أكتوبر من العام 1905 في مجلة الهلال الشهيرة قصيدة نثرية قصيرة، سماها رئيس التحرير جرجي زيدان في تقديمه لها " الشعر المنثور" ولم يبح أمين الريحاني بالسر لقرائه إلا في عام 1910[3]عندما أصدر ديوان (هتاف الأودية) وهو – أي الديوان – برأي أحد الباحثين " مزيج من قصيدة النثر ونوع آخر ربما مهد لقصيدة النثر"[4] ، وكان الريحاني وجبران قد تأثرا بهذا اللون من الكتابة بالشاعر الأمريكي (والت ويتمان)، وسارا على نهجه " فاستخدم إيقاع الفكرة..بدلا من استخدام إيقاع الوزن..

---

[1]- الإبهام في شعر الحداثة – عبد الرحمن القعود – سلسلة عالم المعرفة – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت – العدد279 – مارس 2002 – ص156.

[2]- قراءة في أدب اليمن المعاصر – ص26.

[3]- ينظر:الشعر العربي الحديث تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي – س. مورية – ترجمة شفيع السيد وسعد مصلوح – دار غريب للطباعة والنشر – القاهرة – 2003– ص428.

[4]- قصيدة النثر: إشكاليات التسمية والتجنيس والتأريخ – عز الدين المناصرة – مجلة نزوى – العدد 29.

ويتحقق إيقاع الفكرة هذا بتقديم أنواع متعددة من التوازي..وثمة تكنيك آخر يخلق التوافق الموسيقي والإيقاعي وهو تكرار الكلمات والعبارات واللوازم "[1].

وتمتد المرحلة الثانية لجذور القصيدة الأجد في العصر الحديث – برأي المقالح – لتشغل سنوات الربع الثاني من القرن العشرين " حين اشتدت حركة الترجمة إلى اللغة العربية من مختلف اللغات الأجنبية. وكان الشعر في مقدمة ما ترجم إليها وفي طليعة هذه الترجمات ما خلفه أحمد حسن الزيات، وفلكس فارس، ولويس عوض، وعلى احمد باكثير"[2] وهذه المرحلة هي امتداد لسابقتها في المفاهيم والتصورات الشعرية، وفيها ظلت العملية الإبداعية تمارس تحت مسمى (الشعر المنثور)، ولم تكن التسميات التي رافقت مسيرة هذا المصطلح إلا مرادفة له كمصطلحات: الشعر الحر المطلق، والشعر الرمزي المنثور، والشعر الطليق، والنثر الشعري، والشعر المنسرح، والشعر المرسل، والشعر النثري، النثر الفني.. وغيرها[3]. ومع أن ثمة فروقا طفيفة بينها لكنها في كثير من الأحيان لا تتجاوز القشرة الخارجية، وقد تتوقف عند حدود التعريف اللغوي والقاموسي للمصطلح.

وتبدأ المرحلة الثالثة من المراحل التي قطعتها قصيدة النثر في إطار رحلتها التاريخية في الأدب العربي – وفقا للمقالح – " في أواخر الأربعينيات، مع ظهور طلائع القصيدة الجديدة.. وقد مرت القصيدة النثرية خلال هذه المرحلة بفترتين: الأولى منها كانت فيها تساير القصيدة الجديدة وتستند بها، والفترة الثانية: بدأت فيها قصيدة النثر تنافس القصيدة العمودية الجديدة، وتحاول أن تسبقها "[4] ، وتمتد هذه الفترة عند المقالح

---

[1]- الشعر العربي الحديث تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي– ص433.
[2]- قراءة في أدب اليمن المعاصر – ص27.
[3]- ينظر: الشعر العربي الحديث تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي– ينظر: ص441ومابعدها.
[4]- قراءة في أدب اليمن المعاصر – ص28.

إلى تاريخ إعلان القصيدة نهاية الخمسينيات بدليل أن نموذجه لها مستقى من ديوان " حلم في ضوء القمر" للشاعر محمد الماغوط وهو من رواد القصيدة ومؤسسيها.

ومن الواضح فقد أراد المقالح من البحث عن جذور للقصيدة الأجد في التراث العربي القديم و تحقيبها على مراحل يفضي السابق منها إلى اللاحق في العصر الحديث – جعل القصيدة في اتساق مع الموروث، وإظهار روح التناسب بينها وبين الأمة، وأنها ليست نشازا أو طفرة مباغتة، أو ورما خبيثا في جسد الشعر العربي، وإنما تطورا طبيعيا لما كان في الماضي، وهو يبتغي من ذلك الوصول – كما أسلفنا – إلى " أن قصيدة النثر أو القصيدة الأجد عربية المنشأ عربية اللغة [1] ، هذه الروح الحريصة على ربط مسار التجديد والتطوير في واقع الأمة بجذوره في تاريخها الحضاري والنفسي هي من يمهد للجديد الحقيقي، ويجعله متقبلا من الذائقة الجماعية، وهو – برأي المقالح – ما افتقرت إليه جماعة رواد القصيدة الأجد؛ لأنها– كما يقول: " لم تحدد موقفا علميا وموضوعيا من التراث وربما اعتبرته في بداية ظهورها جثة ميتة في الكتب لا فائدة من نبشها، وذهبت إلى تراث أمة أخرى تستلهمه أساطيره وأساليبه.وليس في ذلك عار ولا عتب لو أن الجماعة لم تقتصر على الاستئناس بروح ذلك التراث ولم تغفل التراث الذي نهضنا من أنقاضه..واعتبرت الحوار الهادئ الرصين مع التراث ومع القائمين عليه من أنصاره المزعومين محاولة لا جدوى منها.. ولذلك فقد اعتنقت مذهب الخروج العلني على الماضي بخيره وشره، بحسناته وسيئاته، ورأت أن التمرد بل الجنون – كما يقول أنسي الحاج – هو الأسلوب الأمثل للحوار"[2]. هذا الخروج المستفز لرواد القصيدة الأجد وعداؤهم السافر للتراث – حد الجنون – جعل القصيدة تبدو بلا تاريخ في سياق حركة الشعر العربي، وكأنها شكل فني مقطوع الجذور، ظهرت كوضع طارئ حشر حشرا تحت تأثير الشعر الغربي، وغدت

---

[1]- ينظر:على هامش تجربة القصيدة الأجد – الملحق الثقافي – العدد 14523 – 2004/8/16.
[2]- أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل – ص91.

النظرة إليها كمنتج غربي مستورد مثلها مثل بقية السلع المستوردة أتى إلينا عن طريق المتأثرين بشعراء الحداثة الغربيين؛ ولهذا اعتبرها البعض شكلا دخيلا على الشعر العربي يجب استئصاله؛ كونه يؤدي إلى نسف الذاكرة العربية، وهدم أسسها المعرفية وجمالياتها الفنية. فكان الرفض في بداية الأمر حليفها وعدت الدعوة لها دعوة غريبة وخيانة للعرب ولغتهم " وليس فيها أية مصلحة لا للأدب العربي ولا للغة العربية ولا للأمة العربية نفسها"[1]. كل ذلك سببه عدم تأسيس مشروعية القصيدة الأجد وفقا لجذورها وأصولها التراثية في الأدب العربي، ونسبتها إلى الجذور الغربية الأوربية اعتقادا من روادها بأن نسبة هذا الوليد إلى الحضارة الغربية دليل على حداثتهم ورؤيتهم الكونية لذلك رأينا من يقول: " علينا القبول بمصطلح قصيدة النثر طالما لا يوجد له شبيه في إرثنا الشعري، وطالما تصير الحداثة مفهوما كونيا لا نخجل من استعارته"[2].

ولاعيب في الاستعارة من الآخرين؛ ولكن العيب في أن نطرق أبوابهم قبل أن نفتش تراثنا العريق وماضينا التليد لنرى ما تجود لنا به كنوزه ومخازنه العامرة، وهو خلاصة ما يراه المقالح في هذا السياق.

1- قضايا الشعر المعاصر – نازك الملائكة – ص214.

2- لغة الشعر ، دراسات في الشعرية والشعراء -شاكر لعيبي – سلسلة كتاب الرياض ، مؤسسة اليمامة الصحفية – الرياض – 2003 – ص245.

خصائص القصيدة وشروطها الفنية:

لقصيدة النثر عند " سوزان برنار" ثلاثة شروط ضرورية حددتها في كتابها "قصيدة النثر من بودلير إلى زماننا " ، وكل شرط من هذه الشروط يستدعي ملازما له على هذا النحو:

1- الإيجاز : الكثافة.

2- المجانية : اللازمنية.

3- التوهج : الإشراق.

وقد أضافت الباحثة لها شرطين آخرين، هما:

1- الخلق الإرادي أو وجود الإرادة الواعية للانتظام في قصيدة

2- الوحدة العضوية بما يسمح بتمييزها عن النثر الشعري، فمهما بلغت القصيدة من درجة التعقيد، ورغم حريتها الظاهرية، إلا أنها لابد أن تشكل كلا وعالما مغلقا، خشية فقدان صفتها كقصيدة. [1]

وثمة خاصية أخرى لم ينتبه لها الكتاب المبكرون – وفقا لحاتم الصكر– وأشارت إليها برنار وتكمن في طبيعة قصيدة النثر التي تقودها إلى التواطؤ باستمرار مع أجناس قريبة منها كالأقصوصة، فهي إذ تنازلت عن الإيقاع الخارجي تماما، أفسحت حيزا كبيرا لاستضافة السردي في الشعري[2].

ويراد بالإيجاز – حسب الكاتبة – أن " تتلافى قصيدة النثر الاستطراد في الوعظ الأخلاقي وما إليه كما عليها أن تتلافى التفصيلات التفسيرية – كل ما قد يؤول بها إلى

---

[1]-ينظر: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا– ص19,18 – وينظر:دراسات وقضايا في قصيدة النثر، تحولات النظرة وبلاغة الانفصال – عبد العزيز موافي – مكتبة الأسرة – القاهرة – 2005– ص15.

[2]-ينظر:حلم الفراشة الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر – حاتم الصكر– إصدارات وزارة الثقافة والسياحة – صنعاء – 2004 – ص190.

عناصر النثر الأخرى، وكل ما قد يضر بوحدتها وكثافتها، فعلى قصيدة النثر تنطبق بصرامة مقولة (بو) الشهيرة (لا وجود لقصيدة طويلة)" [1].

أما المجانية: فتعني أنه ليس للقصيدة أية غاية بيانية أو سردية خارج ذاتها، وإذا استخدمت القصيدة عناصر روائية، أو وصفية، فذلك بشرط تسميتها وتوظيفها في كل واحد، ولأغراض شعرية خالصة. وتضيف المؤلفة لتحديد فكرة المجانية فكرة أخرى هي (اللازمنية) بمعنى أن القصيدة لا تتقدم نحو هدف ما، ولا تطرح سلسلة من الأفعال المتتالية، لكنها تفرض على القارئ (كشيء)، ككتلة لا زمنية[2].ولكي تتحقق للقصيدة هذه الشروط في عادتها النثرية، لابد لها من أن تكون في موطن صراع بين نزعتين متعارضتين هما: الهدم والفوضى من جهة، والتنظيم من جهة أخرى.

وبالنظر إلى هذه الشروط التي أوردتها (سوزان برنار)كمعيار لشعرية القصيدة فإنها"تظل شروطا غامضة شديدة النسبية لا تمتلك صرامة المعايير الشكلية الكلاسيكية التي تربط مفهوم الشعر بالوزن والإيقاع الموسيقي. ويمكن لبعض الأنواع الأدبية الأخرى أن تشارك قصيدة النثر في هذه"[3]. فالإيجاز – وهو مطلوب في الشعر كله – " لا يميز قصيدة النثر عن القصة القصيرة، ولا الحكمة. وتنطوي الكثافة على تركيز الوسائل والعمل على مختلف أصعدة الدلالات، كما هو الشأن بالنسبة إلى القصيدة التي لا يتجاوز طولها الصفحة الواحدة كالقصيدة الغنائية "[4] ، أما المجانية فتثير كثيرا من الأسئلة[5] واعتبارها من شروط القصيدة ،" إنها تقدم للقارئ كتلة لا زمنية ثم إن قصيدة النثر من

---

[1]- قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا – ينظر: ص19.
[2]-ينظر: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا – ص18.
[3]-قصيدة النثر العربية ، الإطار النظري والنماذج الجديدة – فخري صالح – مجلة فصول – المجلد السادس عشر ، العدد الأول – 1997– ص165.
[4]-قراءة في قصيدة النثر – ميشيل ساندرا – ترجمه :زهير مجيد مغامس – وزارة الثقافة والسياحة اليمنية – صنعاء – 2004 – ص.16
[5]-نفسه – ص.16.

خلال أبعاد هذا الشرط تخاطر بالمعنى مثلما خاطرت بمفهوم الشعر. وهذا يضيف صعوبة جديدة إليها ويجعلها أكثر إشكالية.. كما يجعلها بعيدة عن الإعجاب "[1].

ولعل نسبية الشروط التي وضعتها بيرنار هو الذي دفعها إلى الحديث عن الإرادة الفوضوية الكامنة في أصل قصيدة النثر مما يفسر الصعوبة التي يواجهها المرء في تحديد هويتها ومعالمها. وهو ما دفع عدد من النقاد والشعراء إلى البحث – كل على طريقته – عن قواعد وشروط عامة شكلية أو مضمونيه يمكن أن تميزها عن سواها وتكسبها شخصية خاصة بها.

وأحسب أن الشروط أو الخصائص التي ارتآها المقالح لقصيدة النثر تأتي في هذا السياق مع أنه لم يصرح بذلك، ولكن ابتعادها عن الشروط والخصائص التي وضعتها برنار ورددها دعاة القصيدة منذ وقت مبكر أباح لنا هذا الاستنتاج المعزز بقول المقالح: "وفي الصفحات التالية عرض شديد الإيجاز للخصائص الفنية في قصيدة النثر الجيدة كما أتمثلها في رؤيتي النقدية "[2].

وإجمالا فإن خصائص قصيدة النثر في رؤية المقالح تتمثل في الآتي :

1- الغموض:

يعد المقالح الغموض الفني خاصية جوهرية لقصيدة النثر و" علامة من علامات التركيز والتكثيف" [3] ، ويرى أنه " كلما اقترب العمل الأدبي من دائرة الغموض الفني ارتفع رصيده الجمالي والفكري وأصبحت السيطرة الكاملة والمباشرة عليه ضربا من المستحيل، وهذا هو طريق الشعر إلى الخلود "[4]. ولعل ميل قصيدة النثر إلى الإيجاز والتكثيف والمجانية بحسب شروط سوزان برنار، واعتمادها في كثير من الأحيان على الرمز

1- الإبهام في شعر الحداثة – ص162.
2- قراءة في أدب اليمن المعاصر – ص64.
3- قراءة في أدب اليمن المعاصر – ص64.
4- نفسه – ص66.

والأسطورة ؛ لتصوير الحالات النفسية أو الشعورية التي مر بها الشاعر قد أغرق القصيدة في بحر من الغموض والإبهام، وجعل كثيرا من المتلقين يخاصم القصيدة بسبب غموضها، وعدم قدرته على فك رموزها.

ومصادر الغموض في قصيدة النثر أكثر من أن تحصى منها – بحسب محمد عبد المطلب – غرابة اللفظ، الإحالة إلى شيء غير مذكور، الإيغال في الإيجاز، الاشتراك اللفظي[1].

ومن نماذج عبد المطلب على غرابة اللفظ نص لعلاء عبد الهادي بعنوان (أسفار من نبوءة الموت المخبأ) نقتبس هذا الجزء من مختتمه: " هبتكي هرسفشكي نم هـ ب ت ك هـ ر س ف ش ك ي ن م ناتسبلا تسردميك ابلاف اصطفلا اذ هلخديش يحلا تجهبلات نسو سلا هلمع تيتح "[2]. والقارئ لهذا الكلام لا يظن إطلاقا أن النص الذي أمامه لشاعر عربي و قد تأخذه الظنون – لأنه مكتوب بالحرف العربي – إلى الاعتقاد بأن صاحبه شاعر فارسي أو باكستاني أو غيره ممن يستعملون صورة الخط العربي ولكن بصوره صوتية تختلف عما هو عليه في العربية، ولعلم الناقد بأن الشاعر صاحب النص عربي اللغة والمنشأ فقد أعمل فكره النقدي، وأمضى ليلة كاملة في محاولة لفك شفرة هذا الطلسم – حسب تعبيره – فنجح في بعضه، واستعصى عليه بعضه، ولم يستطع ربط حروفه في كلمات دالة. وترك النص أياما ليكتشف بعد عودته إليه مرة أخرى أنه مترجم في الصفحة التالية. [3]

وهذا النص كما أشار إلى ذلك عبد المطلب ، يتحرك في رصف حروفه حركة عكسية مقصودة ويمكن ترجمة النص على النحو التالي : يكتبه يكشف سره من كتبه فسره يكشف من البستان مدرسة الباكي الصفصاف هذا دخله الحي البهجة السوسن تعلمه

1- ينظر: النص المشكل – محمد عبد المطلب – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة – 1999– ص65 وما بعدها.

2- النص المشكل – ص66.

3- ينظر : النص المشكل – ص 66.

حتى.. ويتوصل عبد المطلب بعد معرفته السر التركيبي لهذا النص إلى حكم نقدي مفاده " أن اعتماد علاء عبد الهادي هذا البناء الصياغي يعني رغبته الحميمة في التخلي عن مهمته باعتباره مبدعا، بحيث يحتلها المتلقي، فمهمته توقفت عند تقديم مجموعة (الحروف المفككة) أما مهمة (المتلقي المبدع) فإنها تتحرك في ثلاث مراحل :المرحلة الأولى :تجميع الحروف في كلمات دالة.المرحلة الثانية :تنسيق هذه الكلمات في تراكيب مقبولة نحويا ودلاليا.المرحلة الثالثة: رصف التراكيب في سياق كلي ذي طابع شعري [1].

إن هذه العينة المجانية من قصيدة النثر وهذا الشكل من الغموض والإبهام ليس محبذا من لدن المقالح ولا يقصده ،حتى وهو في خضم موقفه المتصلب الذي يعد الغموض عنصرا أساسيا من عناصر القصيدة، والغموض الذي يقصده هو " الغموض الفني...وهو غير ذلك الغموض المفتعل القائم على لعبة الشكل والألفاظ أو الإبهام الذي يعجز عن الإيصال "[2] كما هي الحال في الغموض الذي حفل به نص علاء عبد المولى سابقا كنتيجة أفضى إليها التلاعب بالألفاظ والحروف، وليس كحاجة فنية فرضتها طبيعة التجربة الشعورية.

ولأن المقالح قد صدر في موقفه المتحيز للغموض عن رد فعل لخصومة المناوئين لقصيدة النثر، واتهامهم لها بالغموض، كما يفهم من قوله: " الغموض هذا واحد من بين الأسلحة الكثيرة التي يشهرها خصوم الجديد في وجه الجديد، وقد رأيت إمعانا في الاحتجاج على ذلك الصنيع المتخلف، كرد على تلك الخصومة، أن أضيف الغموض إلى العناصر الفنية التي يتكون منها العمل الأدبي "[3] ؛ فقد زال تحيزه للغموض بعد ذلك، وأصبح ينظر إليه كـ " سمة وليس ركنا، عرضا وليس جوهرا.. تفترضه التجربة وطبيعة

1- ينظر: نفسه – ص67 .
2- قراءة في أدب اليمن المعاصر – ص64.
3- نفسه – ص64.

الانفعالات والمشاعر التي يحتويها النص، وبانكماشه لا تسقط القصيدة كما أن الإنسان لا يفقد وجوده بزوال ظله "[1] وبناء على هذا التعديل رأى المقالح أن " الموقف الأمثل في هذه القضية يتلخص في رفض المباشرة في الفن بعامة وفي الشعر بخاصة في نفس الوقت الذي يتم فيه رفض الإغراب والإبهام والتخفي المتعمد وراء الأشكال المستحدثة. فالشعر لن يكون شكلا جميلا بلا موقف ولن يكون موقفا جميلا بلا فن. "[2] ورفض المباشرة في الفن يستدعي بالضرورة نوعا من الغموض، " والغموض الذي يتصف بشرعية جمالية هو ذلك الصادر من الطبيعة المعقدة والمركبة في الوعي الحداثي، وليس من الطرح الذهني أو التخييل السائب "[3] ولهذا يميز المقالح بين حالتين: " غموض يستوجبه الفن ويتطلبه، وإبهام مفروض عليه وخارج عن ضروراته، وقد رأى أن الغموض الملاحظ في طائفة من قصائد النثر يمثل انعكاسا طبيعيا للغموض الذي يلابس الحياة من جهة، ويساير المقاييس والقوانين التي تنبع من الزمن الفني الجديد من جهة ثانية"[4]. ومعنى ذلك إن "الغموض في ذاته لا يكون مرفوضا إلا عندما يصبح ضربا من الإبهام والانغلاق "[5].

وفي كل الأحوال فليس ثمة معايير حدية لمعاينة الغموض وفرز الغموض الفني من الغموض المغلق أو الإبهام، وإنما يتوقف ذلك على ثقافة القارئ وخبرته الفنية، "فلكل قارئ حجم معين من الثقافة والقدرة على سبر أغوار الفنون والآداب. والدلالات اللغوية ليست في مستوى واحد من التوصيل، فهناك دلالة قريبة وأخرى بعيدة، والإنسان الذي يهتز ويرتعش انفعالا لصوت الطبلة لا يعني بحال من الأحوال أنه سوف يرتعش

1- قصيدة النثر في نقد عبد العزيز المقالح– ص183.
2- أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل – ص118.
3- وعي الحداثة ، دراسات جمالية في الحداثة الشعرية – سعد الدين كليب-منشورات اتحاد الكتاب العرب –دمشق – 1997– ص61.
4- قصيدة النثر في نقد عبد العزيز المقالح– ص184.
5- أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل – ص117.

انفعالا لصوت السمفونية "[1] فالمتلقي مشارك إذن في اصطناع غموض النص أو إبهامه، إذ لكل نص مستوى معين من التلقي والتوصيل، وبعض النصوص يتطلب الدخول إليها التسلح بأشتات من المعرفة والثقافة، ولهذا ساد القول عند بعض الشعراء والمدارس النقدية بنخبوية الأدب بعامة والشعر بخاصة، وليس غريبا أن يتطلب النص الجديد بما أنه وليد واقع مضطرب ومتشظي أدوات خاصة تمكن متلقيه من الغوص في أعماقه حتى لا يتراءى له النص كفيض من الغموض. إذ أن للحداثة – كما يقول سعد الدين كليب – " نسقا جماليا محددا يقتضي بالضرورة نسقا محددا في التلقي الفني. وأي تعامل مع شعر الحداثة، من منظور التلقي التقليدي، لن يؤدي، بأية حال، إلا إلى استغلاق النص"[2] وبهذا فإن استغلاق المعاني يخرج من كونه جريرة تحملها قصيدة النثر على عاتقها، لتصبح جريرة تلامس رؤيا المتلقي، لأن ما سماه البعض " طلاسما "يصبح بينا للبعض الآخر. غير أن المتلقي ليس إلا جزءا من مشكلة الغموض، وعلى الشاعر تقع مسؤولية الجزء الأكبر، وقد لاحظ المقالح أن الغموض الذي يحدثه الشاعر عائد إلى: " محاولة بعض الشعراء الأجد الاتجاه نحو الإغراب والإدهاش وإصابة القارئ بصدمة لا يستحقها ولا يحتملها، فضلا عن إعطاء اللغة دلالات ليست لها أو بالأصح قسر اللغة وليس مساعدتها على اقتناص هذه المغامرة، ثم – وهذا هو الأهم – غياب التجربة، التجربة الموضوعية للشعر والتهويم وراء التقاط صور تتداعى وتتعانق وقد تستمر في الظهور والتوالد دون أن تحتضن تجربة محددة أو تمسك بها إلى أن تصل معها من خلال التنامي إلى ذروة معينة"[3]. وعادة لا يلجأ الشاعر إلى هذه الأساليب إلا عندما " تتضبب رؤيته أو لا يتضح ما يريد قوله في مخيلته، فيستغل القصور الثقافي العام ويحيط نفسه بهالة مزيفة ليظن القارئ العادي

1- نفسه – ص117.
2- وعي الحداثة ، دراسات جمالية في الحداثة الشعرية – ص61.
3- أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل – ص119.

أن وراء هذا الكلام الذي يطالعه شيء باهر، وينطلي الأمر على القارئ في كثير من الأحوال لا لأنه ضئيل الثقافة وحسب بل لأن ما أصاب القيم الفنية في الزمن الحاضر من ضعضعة واختلاط قد افقده الثقة بالنفس، وصار يحجم عن المجاهرة بأنه لم يعد يفهم، وبهذا الانكسار النفسي اتسعت الطريق أمام الأدعياء ليمرروا لغطهم على أنه الفن الفائق في هذا العصر المتخلف"[1]. وللأسف الشديد فإن هذه الرؤية النقدية تكاد تصدق على كثير ممن أغراهم ركوب موجة قصيدة النثر هكذا فجأة دون أن يمروا – أوتكون لهم سابقة عهد – بأشكال الشعر الأخرى، وهو ما يفصح عنه سيل الركام النثري الذي يقول كل شيء إلا الشعر، ونراه اليوم يملأ الصفحات الأدبية، وتسود به الملاحق الثقافية في الصحف والمجلات الأدبية.

2- اللغة:

ليست اللغة بوصفها أداة تعبير حكرا على قصيدة النثر، أو أنها خاصية تنفرد بها دون غيرها، وقد أسلفنا القول في فصل سابق أن اللغة أساس كل عمل فني ومرتكزه الأول، بمعنى أكثر وضوحا فإنه لا وجود لأي عمل فني بدونها، بيد أن الخصوصية التي اكتسبتها في القصيدة الأجد هي في طريقة تركيبها وأساليب تشكيلها واعتمادها – أي القصيدة – كليا عليها بعد إسقاطها عنصر الموسيقى الخارجية إلى درجة أنها تنظر إلى اللغة بوصفها أحد مبتكراتها، لا بوصفها ميراثا يجب أن تخضع لقوانينه، وضمن هذا المناخ تصبح اللغة مصدرا للخلق، ومادة أساسية في الكتابة لا مجرد واسطة لنقل الصور أو الأفكار. وذلك لا يتحقق للغة ما لم تخرج من كونها " وسيلة اتصال وأداة ربط وتفاهم وتتحول من هذا الشيء المألوف المعتاد – عن وعي فني – إلى طاقة من الإيحاء والتأثير، لا لأنها انفعالية ليس لها أي معنى، أو لأنها تسير إلى ذاتها فحسب... وإنما لأنه قد أضيف إلى

---

[1]- قصيدة النثر في نقد عبد العزيز المقالح– ص186.

وظيفتها السابقة وهي الإيصال وظيفة أخرى هي التصوير والتعبير بعمق عن الانفعال الفردي والجمعي، وتحويل هذا التعبير إلى فن قولي يكون له من الشمول والخلود ما لبقية الفنون السمعية والبصرية "[1]. وإنجاز هذا التحويل يتطلب – بحسب الناقد عباس توفيق رضا – " إعادة النظر في الأسس اللغوية المتبعة لتساير ما يريده الشاعر"[2] خصوصا وأن القول الشعري في تغير مستمر تبعا لحساسية العصر، وتغير أساليب الحياة وما تفرضه من نمو وتغير في المقاييس الفنية والجمالية. ولا يعني هذا المطلب خرق كل الممنوعات لغويا، و تهديم الأصول اللغوية، وكسر بنية اللغة الشعرية كما فهم ذلك بعض دعاة القصيدة الأجد فاغرقوا القصيدة بتصورات مثل تفجير اللغة، والغموض، والكثافة والتوتر والاستعارة الصادمة وتعقيد التجربة وتشابك الرؤياوغيرها من التصورات التي أحالت القصيدة إلى طلاسم، وغدت سلاحا بيد خصوم القصيدة ومناوئيها الذين رأوا فيها: استهدافا متعمدا للغة العربية، ومحاولة لاقتلاعها من جذورها الأصيلة عن طريق القضاء على كل الدلالات المعجمية المتوارثة، وإحلال دلالات أخرى في هذه الألفاظ تكون من صنع الحداثة [3]. وقد أنكر المقالح هذا الصنيع، ورفض أن يقترن التجديد اللغوي بتهديم الأصول اللغوية، والانحراف عن جادة التعبير الفني في القصيدة الأجد. ورأى أن " الشروط الأساسية التي وضعها يوسف الخال لمواجهة تحدي اللغة وتحدي أساليب التعبير الموروثة كانت كفيلة بخلق حركة شعرية عربية تستوعب طبيعة الشعر وجوهره دون أن تدير ظهرها للتراث أو تنفصل عن جذورها الحقيقية"[4] ، وتلك الشروط التي رأى المقالح أنها تحقق التجديد دون أن تتنكر للأصول اللغوية هي في قول الخال: " ويصطدم الشاعر في عملية الخلق الشعري بتحديين : الأول: هو حدود اللغة، أي

1- قراءة في أدب اليمن المعاصر – ص64.
2- قصيدة النثر في نقد عبد العزيز المقالح – ص173.
3- الحداثة وتجاوز أصول النقد الأدبي – أحمد حسن عطوة الغندور– ص 37.
4- أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل – ص94.

قواعدها وأصولها التي لا يمكن تجاهلها إذا شاء أن يكون لعمله معنى.. والثاني: هو أساليب التعبير الشعري المتوارث والمتبع في التراث الأدبي، وهي أساليب راسخة في الأذهان وفي الذوق العام بحيث يؤدي الخروج عليها، بغير أناة ومهارة وفهم، إلى إفراغ القصيدة من حضورها لدى القراء.. غير أن هذين التحديين – القيدين – : قواعد اللغة وأصولها، والأساليب الشعرية المتوارثة في تاريخ هذه اللغة الأدبية، هما اللذان يمتحنان أصالة الشعر وموهبته الإبداعية؛ فإن هو خضع لهما تمام الخضوع خرجت قصيدته مبذولة جامدة آلية، وإن تمرد عليهما تمام التمرد خرجت قصيدته هذرا لا حضور لها. أما الصحيح فهو أن يحترف الشاعر الأصيل الموهوب بقواعد لغته وأصولها، وبمبادئ الأساليب الشعرية المتأثرة بهذه اللغة والمتوازنة بتاريخها الأدبي، في الوقت ذاته يأخذ لنفسه قدرا كافيا من الحرية لتطويع هذه القواعد والأساليب ونفخ شخصيته فيها "[1]. غير أن الشاعر الحداثي: شاعر قصيدة النثر المصاب بقلق التجريب والتجاوز المستمر لم يستقر على هذه الأصول، ولم يتسق حسه الإبداعي المتمرد معها فتجاوزها إلى التهديم والاختراق للعرف اللغوي، وأسقط كل الحوائط التي تربط بين الشاعر والقارئ، وكان يوسف الخال على رأس قائمة المتراجعين – من دعاة قصيدة النثر أعضاء مجلة شعر– عن هذه المنطلقات والمفاهيم اللغوية التي أرساها فأصبح جهدهم الشعري – كما يقول المقالح – :" جزءا من الزمن الضائع..ولو أن الشاعر نفسه قد أخذ به نفسه لما وصل إلى هذا المصير الحزين الذي جعله يتنكر للغة وأصولها ولكل أساليب التعبير"[2]. ويرى عباس توفيق رضا أن منطلقات الخال ومفاهيمه وجماعة شعر لم تكن لاكتشاف القدرات الإبداعية كما فهم المقالح ؛ وإنما كانت تستر اصطناع العامية.. ولهذا فإن الخال لم يتراجع و إنما كان منسجما مع نفسه ودعوته لكي لا يكون لعمله وجود في التراث الأدبي لهذه اللغة على حد تعبيره

[1]- الحداثة في الشعر – يوسف الخال – عن : أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل – ص93.
[2]- أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل – ص94.

هو[1]. وأيا كان فقد اقتفى المقالح الدلالة الإيجابية التي استخلصها من كلام الخال عما ينبغي أن تكون عليه لغة الشعر المعاصر.. وإن الشاعر الحق هو الذي يحول الكلمات إلى حياة زاخرة وحركة فاعلة مدهشة، ويحمل قراءه إلى صميم خلقه ولجته، ويلفهم بتكوينه، ويبعدهم عن هواية المراقبة من الشاطئ. وصنيع الشاعر في هذه الحال مرتبط ارتباطا وثيقا بإخلاصه لمشاعره وانفعالاته وفهمه لها وإدراكه لطبيعتها والتقاطه لتفصيلاتها المميزة والخاصة.. ومن هذا المنطلق الذي يزدهر بحرية الشاعر لا استعباده عرض المقالح لطائفة من قصائد النثر، ورأى أن الشاعر حسن اللوزي يكاد يكون الوحيد من بين الشعراء اليمنيين في إجادة التعامل مع اللغة شعريا وفي امتلاك قصائده النثرية اللغة الشعرية، ولتأكيد هذه المقدرة استدل بقول اللوزي :

اقتربي وافترشي حواسي

ولتخلقي تراب التعب وعبأة السنين المنكسرة

يا امرأة من سرتها الخضراء ابتدأ التاريخ الأخضر للبشر

ومن فمها الريان انبثقت أنهار الحكمة [2].

3- الصورة :

يتجاوز مفهوم " الصورة " في الشعرية الحديثة الصورة البلاغية لأن الاستعمال المجازي للغة وسيلة من وسائل الصور الكثيرة. فالصورة في الشعر الحديث تشمل الصورة البلاغية كما تشمل الصورة الرمزية والأسطورية، بل تتعدى ذلك لأن الصورة رؤيا كلية.

تمثل الصورة في الشعر الحديث خاصة " مصدرا مدهشا لثراء التعبير، وتوتره، مصدرا لغنى شعري كبير. ولا يمكن لقصيدة ما الارتقاء إلى مستوى من الحيوية الشعرية

1- ينظر:قصيدة النثر في نقد عبد العزيز المقالح ـص174.

2- ينظر : قصيدة النثر في نقد عبد العزيز المقالح– ص174 ، وينظر:قراءة في أدب اليمن المعاصر – 67.

دون أن يكون للصورة دور في إذكاء قوة الأداء، والتصعيد من كثافته وسحره. لقد أخذ التركيز على أهمية الصورة الشعرية مدى بعيدا حتى غدت، في أحيان كثيرة، مقياساً للتمييز بين شعرية نص ما ونثرية نص آخر".[1] وتكاد الصورة في قصيدة النثر تكون المكون الرئيسي لشعرية القصيدة ولكنها غالبا تفارق الصور البلاغية التي تنبني على ما هو تشبيهي جزئي في الأساس، " وأصبحت طبقا للفلسفة الجمالية المعاصرة وسيلة تعبير شاملة في القصيدة لا أداة تشبيه "[2] ، ولهذا يعد المقالح قصيدة النثر قصيدة صورة من الدرجة الأولى، يقول: " إن قصيدة النثر المتجاوزة لما تواضع الناس على تسميته بالشعر المنظوم وبالنثر المشعور، ستصبح عما قريب القصيدة الصورة، أو القصيدة اللوحة أو التشكيل " [3].

وشمولية الصورة في قصيدة النثر جعل تركيبتها بالغة التعقيد كالحياة تماما، ومبنية على رؤى وفلسفات ومرجعيات ثقافية وأسطورية رمزية متعددة. ولكنها من ناحية أخرى قد تكون سهلة خالية من أي مرجعيات فلسفية أو أسطورية أو حتى من الألفاظ الجزلة والعبارات المجازية، وتظل تمارس فاعليتها التصويرية ؛ لأن ثمة خاصية لصيقة بقصيدة النثر بإمكانها رسم أبعاد الصورة الشعرية، وهي اعتمادها على الصور السردية، وعلى ما يقص ويحكى من حوادث شعرية شخصية أو غير شخصية تجعل القارئ في حال انجذاب للمشاهد الدرامية حتى نهاياتها، وتمنح القصيدة – في الوقت ذاته – شعريتها " وقد رأى المقالح أن هذه الخصيصة تقتصر على قصيدة النثر وتشكل إحدى انجازاتها الإبداعية "[4]، وأورد تعزيزا لهذا الرأي مقطعين من شعر الشاعر ذي يزن :

يقول المقطع الأول :

---

[1]- الشعر خارج النظم داخل اللغة – علي جعفر العلاق-مجلة نزوى –العدد1- نوفمبر 1994.
[2]- أصوات من الزمن الجديد ، دراسات في الأدب العربي المعاصر – ص18.
[3]- قراءة في أدب اليمن المعاصر – ص73.
[4]- قصيدة النثر في نقد عبد العزيز المقالح – ص176.

بحيات العرق

للشغيلة

في الحقل وفي المصنع

تزهر براعم الخير

لعالمنا اليوم

ولغدنا الآتي..المشرق

وعقب على هذا المقطع بالقول: " باستثناء براعم الخير. وهي استعارة مألوفة فإن اللغة في هذه السطور تخلو مما يسمى باللغة المجازية، وتخلو من التجريد، لكن البناء المركب شبه الدرامي بين العرق والمصنع وبين اليوم والغد قد أمدنا بحشد هائل من الصور "[1].

أما المقطع الثاني فيقول:

نيرودا

يا قلب السلام

مات الشعراء بعد لوركا

وتناول نوح مع ماياكوفيسكي

أنخاب الطوفان

وتعلق الناس بك

كأنك القطار الأخير.

يقول المقالح: " أي مجاز وأي استعارة في " مات الشعراء بعد لوركا " وفي تبادل نوح ومايكوفسكي الأنخاب " ثم في التعلق بنيرودا كأنه القطار الأخير فالشعراء الذين ماتوا بعد وفاة لوركا كثيرون. وفلان وعلان يتبادلون الأنخاب كل يوم. وما أكثر الذين

---

[1]- قراءة في أدب اليمن المعاصر – ص69.

يتعلقون بشخص ما لتحقيق مصالحهم وكأنه القطار الأخير، ومع ذلك فالتركيب الدرامي، واختيار الأسماء في مفارقة زمنية كاللقاء الذي تم في هاجس الشاعر بين نوح القديم ومايكوفسكي المعاصر. كل ذلك قد أنقذ المقطع من النثرية، وجعل القارئ المثقف يحكم بان ما يقرأه شعرا وليس نثرا، وأنه أمام شعر يتجاوز الصورة القائمة على تشبيه شيء بآخر إلى الصورة التي تحتشد فيها القرون في ظل علاقات جديدة "[1]. إن النظر إلى الكلمات و التعابير الواردة في المقطعين السابقين نظرة تجزيئة – أي في أماكنها في إطار السطر الواحد – للبحث عن الصور التي شكلت شعرية القصيدة – انطلاقا من وعي مسبق بما كانت علية الصورة في البلاغة القديمة حيث كانت علاقة المشابهة بين شيئين لكل منهما صورة لفظية ينتظمهما سطر شعري واحد، هي ما يمنح الصورة الشعرية وجودها الفني وطابعها اللغوي –ذلك كله يجعل من الصعب الجزم بشعرية هذين المقطعين لخلوهما من تلك النوعية من الصور باستثناء بعض الصور البسيطة التي أشار إليها المقالح ، أضف إلى أن الكلمات التي انتظمت تلك الصور لا تتمتع بالفخامة أو الجزالة، وليس لها أي إيحاء مجازي ؛ بل أنها ألفاظ عادية مستوحاة من لغة الحديث اليومي ؛ ومع هذه البساطة في الألفاظ و التعابير فقد حقق المقطعان شعريتهما من خلال صورة كلية بفضل بناؤهما الدرامي، ونزوعهما إلى أسلوب البناء السردي، وهو ما أراد المقالح التوصل إليه، حيث يقول: " وقد تعمدت اختيار هذين المقطعين لخلوهما من الصور الزاهية لكي ادلل على أن قصيدة النثر – حتى في أوضح أساليبها وأقربها إلى الواقعية – هي قصيدة الصورة، أو القصيدة الصورة، لأن الزوائد التي كانت ترهق صور الشاعر القديم قد اختفت باختفاء القافية الوزن وتحولت اللغة في قصيدة النثر إلى ألوان يختار منها الشاعر – كالرسام مثلا – ما يرسم به الصورة الجيدة في سطر أو ثلاثة أو في عشرين سطرا" [2].

1ـ قراءة في أدب اليمن المعاصر – ينظر: ص 69 ، 70.
2ـ قراءة في أدب اليمن المعاصر – ص70.

ويفهم من كلام المقالح أن الصورة في قصيدة النثر لم تعد – بفضل البناء السردي– صورة جزئية ؛ بل أصبحت صورة كلية ممتدة، وإن الصور المفردة أو البسيطة التي كانت أساس الشعرية العربية كصور البيان والبديع ليست إلا جزءا من مجموعة صور تتسق في تسلسل فني لتكوين الصورة المركبة التي تفضي إلى معرفة الصورة الكلية للقصيدة في المحصلة النهائية ؛ وهو ما يتوافق مع مفهوم رؤيوية الشعر التي أرسته الشعرية الحديثة، فالشعر رؤيا، والقصيدة لم تعد مجرد وصف خارجي أو تعبير عن الانفعالات الآنية والمشاعر المباشرة ؛ وإنما أصبحت القصيدة عالما متكاملا يجسد رؤيا الشاعر وموقفه من الحياة والوجود. وهنا يلتقي المقالح مع تيار الحداثة الأدبية في أن الرمز والأسطورة أداتان لتحقيق الصورة الكلية ؛ فهما – أي الرمز والأسطورة – "أداتا تركيز وتكثيف يستعيض بهما الشاعر عن التفعيل، ويفجر من خلالهما باللمحة الخاطفة والإشارة النابهة في ذهن قارئه مخزونا تاريخيا وعاطفيا مرتبطا بوسائل توظيفه"[1] ومع أن احتكاك الشاعر العربي بالرمز ليس وليد اللحظة المعاصرة، إذ هو قديم " فقد تعامل معه الشاعر الجاهلي تعاملا فذا، واثبت شعراء قدماء مثل طرفة والنابغة وزهير قدرة فائقة على استخدام الرمز بما فيه من إيحاء وإيجاز وإشارة غير مباشرة إلى الأشياء"[2] غير أن الأداء الرمزي في القصيدة الحديثة – من وجهة نظر المقالح – يمثل " ذروة تطور الأسلوب الشعري المعاصر، وبفضل هذا الأسلوب الرامز وصلت القصيدة إلى موقعها المتقدم، وتخلص الرائع والمتوهج فيها من وطأة المباشرة والتقريرية"[3].

وللأسطورة كذلك وجود تاريخي قديم، وقد قيل إنها نشأت في الأحوال الوحشية التي كانت سائدة في العصور السحيقة عند الجنس البشري كله، كما رأى البعض

[1]- من البيت إلى القصيدة – ص143.
[2]- ثرثرات في شتاء الأدب العربي – ص103.
[3]- الشعر بين الرؤيا والتشكيل – ص414.

أن نشأتها يرجع إلى الطفولة المبكرة للعقل البشري[1] إلا أن توظيفها في الشعرية العربية لم يعرف إلا حديثا " نتيجة للمؤثرات الغربية الوافدة واستجابة الأدب العربي لهذه المؤثرات شأنه في ذلك شأن كل أدب يكره الجمود ويتجه نحو التطور"[2]. وهناك من يرى أن صلة الشعر بالأسطورة قديمة، وثمة من يقول: " إن الشعر وليد الأسطورة، وقد نشأ في أحضانها وترعرع بين مرابعها، ولما ابتعد عنها جف وذوى "[3].ومما يعزز القول بصلة الشعر بالأسطورة جملة مسوغات، منها: " أن أداة التشكيل الأولى في الشعر وفي الأسطورة هي الخيال – وأيضا – وجود خصائص مشتركة بين الأسطورة والشعر، هذه الخصائص تتمثل في النظرة إلى الكون وإلى الأشياء، والإحساس بالزمن، والطريقة التشخيصية في التعبير – كذلك – أن الموقف الأسطوري في صميمه موقف شعري لأنه موقف صراع دائم بين الإنسان وبين الوجود، فالشاعر وصانع الأسطورة في محاولة متجددة لإيجاد صيغة ملائمة للتوافق بينه وبين المجتمع وبينه وبين قوانين الطبيعة، وبينه وبين المطلق "[4]. ولعودة الشاعر المعاصر إلى استيحاء الأسطورة والإفادة من مضمونها ورموزها مبررات عديدة، منها: " أنها عودة حقيقية إلى المنابع البكر للتجربة الإنسانية "[5] فقد كانت الأسطورة " علم الإنسان الأول وأدبه وفنه وشعريته.. تتشعب في مسارب مختلفة وتشي بإيحاءات لا حصر لها "[6] ، ولهذا فإنها من ناحية فنية " تسعف الشاعر على الربط بين أحلام العقل الباطن ونشاط العقل الظاهر، والربط بين الماضي والحاضر، والتوحيد

---

[1]- أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة – صبري مسلم حمادي – المؤسسة العربية للدراسات والنشر– بيروت – 1980 – ص 9.

[2]- ثرثرات في شتاء الأدب العربي – ص103.

[3]- قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر– خليل الموسى – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق– 2000 – ص 89.

[4]- استلهام التراث في شعر عبد العزيز المقالح – خديجة حسين المغنج – إصدارات وزارة الثقافة والسياحة – صنعاء – 2004– ص 239,238.

[5]- الأسطورة في الشعر العربي الحديث – انس داوود – ص 11 ، عن : استلهام التراث في شعر عبد العزيز المقالح– 237.

[6]- النقد الأسطوري والأنساق السردية والشعرية والمسرحية – صبري مسلم حمادي – إصدارات وزارة الثقافة والسياحة – صنعاء – 2004 – ص11.

بين التجربة الذاتية والتجربة الجماعية، وتنقذ القصيدة من الغنائية المحضة، وتفتح آفاقها لقبول ألوان عميقة من القوى المتصارعة والتنويع في أشكال التركيب والبناء"[1] ، أضف إلى أن اندغام الأسطورة في بنية القصيدة الحديثة لتصبح إحدى لبناتها العضوية " منح القصيدة كثيرا من السمات الفاعلة في بقائها، ومنها إنقاذها من المباشرة والتقرير والخطابية والغنائية، كما خلق فيها فضاء متخيلاً واسع الأبعاد زمانيا ومكانيا[2].

أما المقالح فقد استوحى مقولة ماكس مولر " إن الأسطورة قد نشأت نتيجة لقصور لغوي" و من ثم رأى أن " انتشار الأسطورة في الشعر المعاصر والجديد منه بخاصة وقصيدة النثر بوجه أخص أكبر برهان على عجز اللغة في أداء وظيفتها الفنية، وقصورها عن التعبير الكامل عن أشواق الإنسان وتطلعاته الروحية وعن تصوير مثله الفنية المتجددة واستيعابها"[3] فعودة الشاعر المعاصر ولجوؤه إلى الأسطورة للتعبير عن تجربته– وفقا لرؤية الناقد – سببه عجز اللغة عن استيعاب التجربة الشعرية الحديثة بأبعادها النفسية والفلسفية، وعلى هذا الأساس يعتقد المقالح بأن القصور اللغوي " هو الذي قاد الإنسان البدائي الفطري إلى لغة الأساطير، وجعله يمنح الحياة لمعطيات الطبيعة الجامدة، كالنهر والجبل والشمس والغيوم، وهو ذاته الذي جعل الشاعر المعاصر يتعامل مع بعض مفردات اللغة كرموز ومع الأشياء حوله كقوى أسطورية ذات حياة"[4]. وفي اعتبار القصور اللغوي سببا لعودة الشاعر قديما وحديثا إلى الأسطورة قدر كبير من الصحة وتبدو هذه الرؤية في عمومها على اتساق وتواشج مع ما سبقها من الآراء ، غير أن رؤية الناقد المقالح لنمط تسرب الأسطورة إلى بنية القصيدة وتشكيل التجربة الفنية أسطوريا تبدو رؤية غائمة نوعا ما. وفي المقتبس النقدي السابق يفصح السياق النصي عن

1- اتجاهات الشعر العربي المعاصر– إحسان عباس–سلسلة عالم المعرفة – العدد2– فبراير1978– ص129.
2- قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر– ص88.
3- قراءة في أدب اليمن المعاصر – ص70.
4- نفسه – ص71.

أن منح الحياة لمعطيات الطبيعة الجامدة يحقق للشعر أسطوريته ولتبيان هذا الضرب من التعامل الأسطوري الناجم عن قصور اللغة أورد مقطعا من قصيدة الشاعر شوقي شفيق:

سأنبذ غيبوبتي.. وأموت

لأنني مازلت مفروشا في بطاح مرجانك الضبابية

وأرضنا لا تموت بالنوبة القلبية

ورماد هذه الأرض حزين

في اللهب تلتوي

تئن ساجدة في جوف العظام

وعلق عليه بالقول: " هذه السطور من قصيدة شوقي شفيق ونحن معها إزاء أرض تئن في جوف عظام أبنائها بعد أن اسقط عليها الشاعر أحزانه وخلع عليها من أحزانه ما جعلها أسطورة تتعذب وتتلوى، لكنها لا تموت"[1].

لقد أنسن الشاعر الأرض بما مارسه عليها من انزياح لغوي حولها عن طريق التشخيص الاستعاري إلى جريح يئن ويتلوى حزنا وانتظارا لمخلص أو طبيب، هذا المستوى من التناول اللغوي الذي يضفى على الجمادات صفات إنسانية رأى المقالح أنه أحال الأرض إلى رمز أسطوري، وذلك يعني أن كلام الشاعر حافل بالأسطورة أو بالخلق الأسطوري.

وهذا الفهم للكيفية التي تحقق للشعر أسطوريته يؤدي – بحسب الناقد عباس رضا – إلى " اقتلاع الخلق الأسطوري من حيزه التاريخي والملابسات التي تكتنفه وجعله أمرا ممكنا بالنسبة إلى المعاصرين أيضا .. ويؤدي من جهة أخرى إلى الجمع بين قضيتين ظل الحرص قائما على الفصل بينهما، هما: الأسطورة (myth) ونمط تسربها إلى النص

1- ينظر: قراءة في أدب اليمن المعاصر – ص71.

ومغازي توظيفها، والتشخيص أو التجسيد (personification) التي تعني إضفاء العنصر البشري على الجمادات والتعامل معها في الفن على أنها كائنات تحس وتشعر "[1].

ويمكن القول أن أسطورية الشعر لا تتحقق إلا بالتعالق النصي مع أسطورة ما، ولكي يكون استخدام الأسطورة ناجحا ينبغي استدعاؤها ضمن السياق النصي، ومنحها الدلالة العصرية المناسبة من خلال ما يستلزمه السياق من تحوير وتغيير وزيادة، و" كلما تضافرت العناصر الأسطورية في دلالتها مع الصورة العامة أو العناصر الأسطورية الأخرى في القصيدة اقترب الشاعر من روح الموقف الأسطوري، وهذه الروح لا تخلو في جوهرها من لمسات شعرية"[2] ، وهذا الفهم حققه المقالح باقتدار في منتجه الإبداعي على مستويين :

1- المستوى الكلي: الذي يستند فيه الشاعر إلى الأسطورة واعتمادها في النص كاملا.

2- المستوى الجزئي: الذي يعتمد فيه الشاعر على جزئيات (موتيفات) أسطورية يبثها هنا وهناك في قصائد عدة، وقد يضمن الشاعر جزئية في مقطع كامل من القصيدة، أو قد يجعل من استخدام الجزئية مجرد إشارة وتلميح إلى المحتوى[3].

وينم هذا النمط من التوظيف الأسطوري في الشعر – عند المقالح – عن وعي متقدم لمفهوم الأسطورة واستخدامها شعريا الأمر الذي يفتح باب التساؤل عن أسباب تشوش رؤيته النقدية هنا وخلطه بين قضيتي الأسطورة وبين التجسيد الاستعاري.

وفي محاولة لاستنتاج الجواب يرى عباس توفيق رضا أن المقالح " كان يرمي لإبراز خاصية التشخيص أو التجسيد في عملية الخلق الشعري المعاصر ولكنه آثر أن

1- قصيدة النثر في نقد عبد العزيز المقالح – ص180.

2- الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر، مرحلة الرواد – محمد راضي جعفر– منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق – 1999– ص104.

3- استلهام التراث في شعر عبد العزيز المقالح – ص240.

يضعها تحت مسمى الأسطورة "[1] ، ونحن نزعم أن ثمة مغزى آخر أراد المقالح أن يوصله إلى شعراء قصيدة النثر الذين أصبحوا – في رأيه – زبائن دائمين للأسطورة ؛ وهو أن الأسطورة ليست شعرية في حد ذاتها ولا يمكنها أن تمنح القصيدة هويتها الشعرية ما لم يتم التعامل معها وفق مستوى لغوي خاص: يمنح القصيدة أبعادا عميقة تباعد بينها وبين المباشرة والتناول السطحي، وتحول التجربة الخاصة إلى تجربة عامة. وهذا المستوى اللغوي الذي أراد المقالح أن يؤسس له هو الذي كشفت عنه قصيدة شوقي شائف. ودليلنا لتأكيد هذا الزعم قول المقالح: " ليس كل الشعراء المجددين يفهمون الأسطورة هذا الفهم أو يتناولونها عن طريق هذا المستوى الفني، ولعل أبرع من استخدم الأسطورة في بلادنا هو الشاعر الكبير عبده عثمان، فالأسطورة في شعره لا تبدو ملصقة من الخارج ولا تكون بديلا للتجربة الخاصة، بل هي تعميق لها – أي للتجربة الخاصة – ولعل قصيدته المشهورة " عودة اسبارتكوس " أجود مثل على هذا الاستخدام الناضج والواعي للأسطورة"[2]، فعبده عثمان حقق في" عودة اسبار تكوس " هذا المستوى من التناول اللغوي ولذلك عد توظيفه للمعطى الأسطوري في القصيدة ناضجا وواعيا.

هذه إجمالا هي خصائص قصيدة النثر كما حددها المقالح وهي – بالتأكيد – خصائص لا تعدم منها الأشكال الشعرية الأخرى كما يلاحظ، بل أنها تكاد تكون مشتركة بين جميع أشكال الشعر وأنواعه، وذلك يعني أن هذه الخصائص لا تجعل من قصيدة النثر فنا قائما بذاته يتمتع باستقلاله كنوع أدبي، مثله في ذلك مثل الشعر الموزون أو القصة أو الرواية أو المسرحية على الرغم من أن قصيدة النثر تستفيد من هذه الفنون جميعا، ومع ذلك فإن أبعاد تلك الخصائص ومستوى تحققها الفني في قصيدة النثر يبز ما عداه في الأشكال الشعرية الأخرى.

1- قصيدة النثر في نقد عبد العزيز المقالح – ص180، 181.
2- ثرثرات في شتاء الأدب العربي – ص104.

وواضح أن استنتاج المقالح لها وليد احتكاك ومعايشة للنماذج المنجزة في الواقع الأدبي وليست وليد القراءة أو النقل الحرفي لسمات وخصائص قررها لها الآخرون كما هي الحال عند أغلب منظري قصيدة النثر الذين أغرتهم خصائص سوزان برنار فظلوا يتناقلونها دون إضافة أو تعديل، وهي – أي خصائص سوزان برنار – مثل غيرها كما رأينا سابقا لا تمنح القصيدة مستوى متفردا أو شخصية مستقلة ويمكن أن تنطبق على كل أطياف المشهد الشعري.

الخاتمة

ليس ثمة شك في أن حركة التجديد والتحديث في الشعر العربي المعاصر لم تكن مجرد تحول في شكل القصيدة التقليدية التي ظلت سائدة لأكثر من ألف عام، بل عبرت عن حاجة فكرية واجتماعية ونفسية أملتها ضرورات الواقع المتغير وأسهمت في بلورتها عملية الانفتاح على الآخر، فكانت بذلك تجسيدا لوعي جديد وصياغة لرؤيا جديدة للواقع والإنسان والعالم.

وقد سعت هذه الدراسة إلى رصد تمظهرات ذلك الوعي وتجسداته المختلفة في التجربة النقدية للدكتور المقالح كما انعكست على رؤيته وموقفه من القضايا المختلفة للظاهرة الشعرية في تشكلها الجديد والمعاصر ، وخلصت الدراسة إجمالا إلى أن المقالح رجل مسكون بهاجس التجديد والتحديث ليس في البنى الشعرية والإبداعية فحسب، بل في الحياة الواقعية بتجلياتها المختلفة ، كون القيود التقليدية في عالم الشعر لم تكن تتمثل في نفسه بمعزل عن القيود السياسية والاجتماعية والفكرية التي كانت مفروضة على أمته وشعبه. ومن ثم غدا هذا الوعي الذي يربط تجديد الشعر بتجديد الواقع الاجتماعي والسياسي هو الإطار العام الذي انتظم مفاهيمه و حدد أبعاد رؤيته النقدية تجاه العديد من قضايا الظاهرة الشعرية الجديدة. وانطلاقا من الوعي ذاته سعى المقالح إلى إقامة نوع من التوازن والتلاقح بين معطيات التراث ومتطلبات العصر على اعتبار أن التجديد ضرورة وحاجة تمليها تحولات الواقع من أجل تطوير وعينا الفكري والفني، وتأكيد حضورنا الشامل والواعي في هذا العالم، ولكن دون أن يلغي ذلك مبدأ الهوية أو الوعي بالذات وخصوصيتها المتميزة، ونتيجة لذلك لم يقع الناقد فيما وقع فيه غيره فريسة لمغامرات الحداثة ومقولاتها الرامية إلى قطع جذور الماضي والقطيعة مع التراث والتنكر للذات ، بل

كان في معظم مواقفه وآرائه على اتساق مع المعطيات الفنية الفاعلة في التراث كما كشفت ذلك طروحاته الرامية إلى ربط صيغ الجديد الشعري بما يماثلها في التراث القديم ، وكذا تأكيده على أن الجديد المعاصر ما هو إلا استكمال لمشروع التجديد الذي شهدته القصيدة العربية منذ العصر العباسي الأول على يد أبي نواس وأبي تمام وغيرهم، ثم تابعته مع الشعر الأندلسي وصولا إلى الكلاسيكية الجديدة والرومانسية والشعر المهجري. وهذا الوعي جذره المقالح في تجربته النقدية من خلال منهج يؤمن بالتدرج والوسطية بعيدا عن الإقرار بالجمود أو القفز على حقائق الواقع والحياة.

وقد كشفت الدراسة عبر مساقاتها البحثية التفصيلية عن فاعلية هذه المنهجية وحضورها على امتداد تجربته النقدية ، وكان لابد للوصول إلى ذلك من الوقوف على العوامل والمؤثرات والروافد التي عمقت ذلك الوعي وساهمت بشكل مباشر في تكوين رؤية الناقد وبلورت وعيه النقدي. وهو ما نهضت به الدراسة في مساق التمهيد والذي خلص إلى أن ثمة عوامل ومؤثرات عدة تواشجت فيما بينها وخلقت وعيا نقديا متقدما لدى الناقد بأهمية التجديد والتحديث في المفاهيم والرؤى والأعراف الشعرية ، وفي هذا الصدد رصدت الدراسة من تلك العوامل والمؤثرات: طفولته المعذبة بأصناف القهر النفسي والوجداني منذ تفتحت عيناه على واقع يعاني الفقر والجهل والتخلف مرورا بفاجعة سجن والده ومشاهداته لقوافل الأحرار من اليمنيين وهم يقادون إلى ميادين الإعدام أو يسحبون إلى السجون والمعتقلات ، الأمر الذي بذر في نفسه روح التمرد والثورة على تلك الأوضاع التعيسة ، عزز هذه الروح المتطلعة إلى التجديد والتغيير ما أتيح له – وقد أصبح يافعا– من قراءات ومطالعات متنوعة في منجزات الفكر العربي، واطلاعه الواسع على منجزات الثقافة العالمية والأجنبية والانفتاح على الفكر الآخر انفتاحا مباشرا. و كان لدراسته الجامعية والعليا في جمهورية مصر العربية أثر بالغ في تشكيل رؤيته وتعميق

وعيه فقد فتحت عينيه على أنماط فكرية وحياتية حديثة لم يكن لليمنيين عهد بها، كما أتاحت له الاتصال بقادة الفكر ورواد التجديد ورموز الحركة الثقافية والأدبية المعاصرة، فكان ذلك مدعاة إلى تأثره بالمشاريع الفكرية والأدبية التي أحيت أفعال الرفض والثورة على الواقع العربي كتلك المتعلقة بالمشاريع القومية والتقدمية والحداثوية.

وفي مساق الفصل الأول قاربت الدراسة موقف الناقد من القضايا الفكرية والموضوعية التي أثارتها تجربة الشعر الجديد : كالموقف من التراث وتطور مفاهيم الشعر والإبداع وعلاقة الأدب بالمجتمع. وتوصلت من ثم إلى تموضع المقالح موقفا وسطا بين تيارين: الأول تراثي ينادي بعودة الحياة إلى ما كانت عليه أيام السلف دون مراعاة لتغير الظروف والأحوال ، والآخر حداثي: يرفض التراث برمته ويدعو إلى القطيعة المطلقة مع الماضي ، وقد برزت تجليات هذا الموقف في حرص الناقد على ربط محاسن الماضي بايجابيات العصر وإيمانه بأن الجديد لا يصنع نفسه بل لابد أن ينطلق من القديم لا لمحاكاة أنماطه واجترار أشكاله بل لاتخاذه قاعدة انطلاق لخلق أنماط وأشكال شعرية جديدة ، ومن هنا كان حرصه على قصيدة التفعيلة وتطويره لها عبر النموذج الذي أبدع في إطاره معظم شعره وأما قصيدة النثر فلم يتعاط معها إلا بعد أن استوحى من مقولات النقاد العرب ما يسوغ وجودها ويضعها في سياقها من التراث.

كما كشفت الدراسة عن أن المقالح ناقد ملتزم بقضايا أمته ومجتمعه ، وأنه من النقاد الذين يعنون بالوظيفة الاجتماعية للأدب ، وقد وجه تلك الوظيفة صوب المشروع الثوري إيمانا منه بدور الكلمة ، وقدرتها على تحقيق الخير للمجتمع ، والسير به نحو فضاءات أوسع وأرحب، والتزاما بمعطيات هذا الدور ناقش المقالح جمهور الشعر وقضايا التوصيل والغموض والشكل والمضمون، واتسمت رؤيته في هذا المضمار بالتدرج في الأخذ بجماليات الشكل الفني والعناية بالمضمون الثوري وصولا إلى التوفيق بينهما.

وفي مبحث الإبداع كشفت الدراسة عن سخرية المقالح من فكرة الإلهام وخلصت إلى أن مصدر الإبداع هو المبدع ذاته بما يمتلك من القدرات الذهنية والاستعداد النفسي المكتسب بالفطرة والمعزز بالثقافة والممارسة والخبرة المعرفية، وانطلاقا من هذه الرؤية أنكرالناقد المقالح أن يكون ثمة وقت معين أو مكان مخصص أو طقوس تتبع لاستدعاء القصيدة واستنزال الشعر ، فكل الأوقات مهيأة لممارسة الفعل الإبداعي. وإن كان ثمة مثيرات ما فهي نابعة من داخل المبدع وليست خارجة عنه ، وحين يستجيب لها فإنه يصدر عن موقف ذاتي لا يمليه عليه إلا الذات نفسها.

وفي مساق الفصل الثاني المخصص للقضايا الفنية خلصت الدراسة إلى أن اللغة هي جوهر الشعر بل إن مدار العملية الإبداعية قائم على ما تنجزه اللغة وما يتخلق في رحمها من صور وإيقاع ورؤى مبتكرة ولهذا فإن الاهتمام بها هو اهتمام بالشعر بكل عناصره ومكوناته ، ومن هذا المنطلق دعا المقالح إلى تجديد لغة الشعر وبعث روح الحركة والتوهج في معانيها ومفرداتها ورفدها بمدلولات جديدة وصيغ تركيبية مبتكرة بعيدا عن مقولات الخرق والهدم أو العبث بقواعدها كما فهم ذلك بعض المحسوبين عليها، وإنما بتقريبها من لغة الواقع والابتعاد بها عن المعاني المستنفدة والألفاظ المكررة، حتى تكون لغة متميزة نابعة من عصرها ومعبرة عن واقعها وليست لغة معجمية جافة أو ميتة.

وفيما يخص موسيقى الشعر كشفت الدراسة عن موقف حيوي دينامي للناقد يتسم بالتجدد والتطور المستمر تبعا لتطور رؤيته الفنية وتجدد تجربته الإبداعية ، وهو موقف يتأسس على أكثر من نقلة إيقاعية ابتداء من مفاهيم موسيقى الوزن والقافية ثم موسيقى التفعيلة وأخيرا موسيقى الإيقاع ، وإن كان مفهومه لموسيقى الإيقاع لم يخرج كثيرا عن المفاهيم التي تقترب به من موسيقى التفعيلة.

وفي الفصل المخصص لقصيدة النثر وإشكالاتها المختلفة كشف السياق البحثي عن موقف رافض لهذا الشكل من الجديد الشعري افتتح به الناقد مشروعه النقدي ، وأبانت الدراسة أن خلو هذا الضرب من الشعر من موسيقى العروض هو أهم حيثيات رفض الناقد له ؛ لأن مفهوم الشعر لديه في تلك المرحلة لم يزل قرين الموسيقى ،ولهذا لم يتغير موقفه منها إلا بعد أن تطورت مفاهيمه للشعر واتسعت رؤيته لمفهوم موسيقى الإيقاع، وفي العموم فقد رسمت الدراسة خطا تصاعديا لموقف الناقد من قصيدة النثر على هذا النحو : رفض – تحفظ – قبول مطلق – قبول مشروط.

ومن منطلق مناصرة القصيدة فقد سعى الناقد إلى البحث عن هوية خاصة لهذا النوع من الشعر الجديد تؤصله، وتحدد مساراته، وتكشف عن حركات المخاض المتوالية له، وعن إمكانات لغتنا لاستيعابه. وقدم في ذلك جهدا نقديا ملحوظا برز واضحا من خلال اقتراحه لمصطلح الأجد كاقتراح يجسد تلاحم المصطلح والمفهوم، ويقضي على التناقض الذي تعج به التسمية .

المصادر والمراجع

أولا: الكتب والدراسات:

1. الإبداع ، عابد خزندار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1988.
2. الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر ، عبد العزيز المقالح ، دار العودة ، بيروت ، ط2 ، 1978.
3. الإبهام في شعر الحداثة ، عبد الرحمن القعود ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، العدد279 ، مارس 2002.
4. الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، عبد الحميد جيدة ، مؤسسة نوفل ، بيروت، 1980.
5. اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، إحسان عباس ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد 2 ، فبراير 1978.
6. أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة ، صبري مسلم حمادي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1980.
7. أثر النقد الإنجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر بين الحربين ، جيهان السادات ، دار المعارف ، القاهرة ، 1986.
8. الأدب وفنونه: دراسة ونقد ، عزالدين إسماعيل ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط9، 2004.
9. الأدب ومذاهبه ، محمد مندور ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، ط2 ، د ت.
10. أدونيس والتراث النقدي ، عبد الرحيم مراشدة ، دار الكندي للنشر ، أربد الأردن ،1995.
11. أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل ، عبد العزيز المقالح ، دار الآداب ، بيروت، 1985.
12. استلهام التراث في شعر عبد العزيز المقالح ، خديجة حسين المغنج ، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة ، صنعاء ، 2004.
13. الأسس الجمالية في النقد الأدبي ، عزالدين إسماعيل ، دار الفكر العربي ، القاهرة ،2000.
14. الأسس النفسية للإبداع الفني ، مصطفى سويف ، دار المعارف ، القاهرة ، ط4 ، 1981.

15. الإسلام والشعر، سامي مكي العاني ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد66، أغسطس 1996.
16. إسماعيل أدهم ناقدا ،أحمد إبراهيم الهواري ، دار المعارف ، القاهرة ،1990.
17. أصوات من الزمن الجديد دراسات في الأدب العربي المعاصر ، عبد العزيز المقالح ، دار العودة ، بيروت ، 1980.
18. أصول النقد الأدبي ، أحمد الشايب ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط10 ، 1994.
19. أصول النقد الأدبي ، طه مصطفى أبو كريشة ، الشركة المصرية العلمية للنشر ، لونجمان ، القاهرة ، 1996.
20. إضاءات نقدية عن المقالح ، مجموعة من الكتاب ، دار العودة بيروت ، دار الكلمة صنعاء ، 1978.
21. الإطار الموسيقي للشعر ملامحه وقضاياه ، عبد العزيز نبوي ، الصدر لخدمات الطباعة (سيسكو) ، القاهرة ،1987.
22. الأعمال الشعرية الكاملة: مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى ، أدونيس ، دار المدى للثقافة والنشر ، سوريا ، دمشق ، 1996.
23. الأغاني ، لأبي الفرج علي بن الحسين بن محمد القرشي الأصبهاني ، تحقيق:إبراهيم الإبياري ، مؤسسة دار الشعب للصحافة والنشر والتوزيع ، القاهرة ،1970.
24. الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر مرحلة الـرواد ، محمد راضي جعفر، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1999.
25. الآفاق والجذور فضاءات الأدب اليمني المعاصر ، صبري مسلم حمادي ، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين ، مركز عبادي للدراسات والنشر ، صنعاء ، 2004.
26. إيقاع الشعر العربي بين الكم والكيف دراسة في النظرية والتطبيق ، عبد الحميد عليوة مسعد، مكتبة القاهرة ، القاهرة ،1997.
27. الإيقاع في الشعر العربي ، عبد الرحمن آلوجي ، دار الحصاد ، دمشق ، 1989.
28. الإيقاع في شعر السياب، سيد بحراوي ، نوارة للترجمة والنشر ، القاهرة ، 1996.

29. البدايات الجنوبية قراءة في كتابات الشعراء اليمنيين الشبان ، عبد العزيز المقالح ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، 1986.
30. البصائر والذخائر ، أبو حيان التوحيدي ، الموسوعة الشعرية3 ، المجمع الثقافي ، أبو ظبي، 2003.
31. بناء لغة الشعر،جون كوين ، ت: أحمد درويش ، دار المعارف ، القاهرة ، ط3 ،1993.
32. البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر ، إبراهيم السامرائي ، دار الشروق ، عمان، 2002.
33. بودلير ناقدا فنيا، زينات بيطار ، دار الفارابي ، بيروت ، 1993.
34. البيان والتبيين ، لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط67، 1998.
35. تاريخ الأدب العربي ، كارل بروكلمان ، ترجمة: عبد الحليم النجار، دار المعارف ، القاهرة ، ط5، دت.
36. تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي ، شوقي ضيف ، دار المعارف ، القاهرة ، ط24، 2003.
37. تحليل النص الشعري بنية القصيدة ، يوري لوتمان ، ترجمة :محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، القاهرة ، 1995.
38. التراث والتجديد ، حسن حنفي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1987.
39. التراث والحداثة ، محمد عابد الجابري ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، 1991.
40. التراث وتحديات العصر في الوطن العربي ، مجموعة أبحاث ، مركز دراسات الوحدة العربية ، لبنان ، ط2 ، 1987.
41. تطور القصيدة الغنائية في الشعر العربي الحديث ، حسن أحمد الكبير ، دار الفكر العربي، بيروت.د،ت.
42. تفسير القرآن الكريم ، إسماعيل بن عمرين كثير الدمشقي ، دار الفكر، بيروت، دت.
43. التفسير النفسي للأدب ،عزالدين إسماعيل ، مكتبة غريب ، القاهرة ، ط4، دت.
44. تلاقي الأطراف قراءة أولى في نماذج من أدب المغرب العربي الكبير، عبد العزيز المقالح ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، 1987.

45. توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، محمد رياض وتار ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، سوريا ، دمشق ، 2002.
46. ثرثرات في شتاء الأدب العربي ، عبد العزيز المقالح ، دار العودة ، بيروت ، 1983.
47. ثلاثيات نقدية ، عبد العزيز المقالح ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، 2000.
48. جدل الرومانسية والواقعية في الشعر المعاصر ، حمدي الشيخ ، المكتب الجامعي الحديث، بنها، مصر، 2005.
49. الحداثة المتوازنة ، إبراهيم الجرادي وآخرون ، منشورات دار الرائي ، موسكو ، 1995.
50. الحداثة وتجاوز أصول النقد الأدبي ، أحمد حسن عطوة الغندور، د،ت.
51. حلم الفراشة الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر ، حاتم الصكر، وزارة الثقافة والسياحة ، صنعاء ، 2004.
52. حوار مع قضايا الشعر المعاصر ، سعد دعبيس ، دار الفكر العربي ، القاهرة ،1985.
53. الحورش الشهيد المربي ، عبد العزيز المقالح ، مركز الدراسات والبحوث صنعاء ، دار العودة ،بيروت ، ط2، 1984.
54. حياتي في الشعر، صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1995.
55. الحيوان ، لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق وشرح عبد السلام هارون ، مطبعة الحلبي ، القاهرة ،1948.
56. الخصائص ، لأبي الفتح عثمان ابن جني ، تحقيق محمد علي النجار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط4 ، 1999.
57. الخطاب الآخر مقاربة لأبجدية الشاعر ناقدا ، علي حداد ، اتحاد الكتاب العرب ، سوريا دمشق ،2000.
58. الخطاب العربي المعاصر ، محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط5 ، 1994.

59. دائرة الإبداع مقدمة في أصول النقد ، شكري محمد عياد ، دار إلياس العصرية ، القاهرة، 1986.

60. دراسات في الأعمال الشعرية والنقدية للدكتور عبد العزيز المقالح ، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين ، صنعاء ، 2007.

61. دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، حسين مروة، مكتبة المعارف، القاهرة ،1965.

62. دراسات وقضايا في قصيدة النثر تحولات النظرة وبلاغة الانفصال ، عبد العزيز موافي، مكتبة الأسرة ، القاهرة ، 2005.

63. دفاتر الأيام ، يوسف الخال ، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 1978.

64. دلائل الإعجاز ، عبد القاهر الجرجاني ، تعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط5 ، 2004.

65. دليل الناقد الأدبي ، ميجان الرويلي و سعد البازعي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 2000.

66. ديوان أبو النجم العجلي ، تحقيق وشرح :سجيع جبيلي ، دار صادر ، بيروت ،1998.

67. ديوان أبي نواس ، الحسن بن هاني ، دار صادر ، بيروت ، د،ت.

68. ديوان أنشودة المطر، ضمن المجموعة الكاملة الجزء الأول ، بدر شاكر السياب ، دار العودة ، بيروت ،1997.

69. ديوان البحتري ،شرح :حنا الفاخوري ، دار الجيل ، بيروت ، 1995.

70. ديوان المتنبي ، دار صادر ، بيروت ، د ت.

71. ديوان المعاني ، أبو هلال العسكري ، الموسوعة الشعرية3، المجمع الثقافي ، أبو ظبي، 2003.

72. ديوان حسان بن ثابت ، شرح: يوسف عيد ، دار الجيل ، بيروت ، 1992.

73. الديوان في الأدب والنقد ، عباس محمود العقاد وإبراهيم المازني ، مؤسسة دار الشعب للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط4 ،1997.

74. الزبيري ضمير اليمن الثقافي والوطني ، عبد العزيز المقالح ، دار العودة ، بيروت ، ط2، 1983.

75. زمن الشعر، أدونيس، دار العودة، بيروت ، ط2، 1978.

76. سر الفصاحة ، ابن سنان الخفاجي ، دار الكتب العلمية ، لبنان ،1982.

77. شعر الحداثة في مصر:الابتداءات..الانحرافات..الأزمة ، كمال نشأت ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1998.

78. شعر العامية في اليمن ، عبد العزيز المقالح ، دار العودة ، بيروت ، ط2 ، 1986.

79. الشعر العربي الحديث تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي ، س.مورية ، ترجمة شفيع السيد وسعد مصلوح ، دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة ، 2003.

80. الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، عز الدين إسماعيل ، دار الفكر العربي ، ط3، د.ت.

81. الشعر المعاصر في اليمن ،دراسة فنية ، عبد الرحمن إبراهيم ، مركز عبادي للدراسات والنشر ، صنعاء ، 2005.

82. الشعر بين الرؤيا والتشكيل ، عبد العزيز المقالح ، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، دمشق ، ط2، 1985م

83. الشعر بين الفنون الجميلة ، نعيم اليافي ، دار الجليل ، دمشق ، 1983.

84. الشعر في إطار العصر الثوري ، عز الدين إسماعيل ، دار الحداثة ، بيروت، ط2 ،1985.

85. الشعر والشعراء ، محمد بن قتيبة، تحقيق:أحمد محمد شاكر، دار المعارف ،القاهرة، دت.

86. شعراء من اليمن ، عبد العزيز المقالح ، دار العودة ، بيروت ، 1983.

87. شعرنا الحديث إلى أين ، غالي شكري ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط2، 1978.

88. شعرية الحداثة ، عبد العزيز إبراهيم، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2005.

89. صدمة الحجارة دراسة في قصيدة الانتفاضة ، عبد العزيز المقالح ، دار الآداب ، بيروت، 1992.

90. طبقات فحول الشعراء ، محمد بن سلام الجمحي ، الموسوعة الشعرية3، المجمع الثقافي، أبو ظبي، 2003.

91. ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن ، أحمد قاسم الزمر ، مركز عبادي للدراسات والنشر ، صنعاء ، 1996.
92. عبد العزيز المقالح وتأصيل النقد الأدبي الحديث في اليمن ، ثابت محمد بداري ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، مصر ، 1990.
93. عضوية الموسيقى في النص الشعري ، عبد الفتاح صالح نافع ، مكتبة المنار ، الأردن ، الزرقاء، 1985.
94. علاقة النقد بالإبداع ، ماجدة حمود، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1997.
95. عمالقة عند مطلع القرن ، عبد العزيز المقالح ، دار الآداب ، بيروت ،1984.
96. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، أبي علي الحسن ابن رشيق القيرواني، تقديم وشرح وفهرسة: صلاح الدين الهواري ، وهدى عودة ، دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، 2002.
97. عن بناء القصيد العربية الحديثة ، علي عشري زايد ، مكتبة الشباب ، القاهرة، ط4 ،1995.
98. عيار الشعر، محمد أحمد بن طباطبا العلوي، تحقيق:عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت ،1982.
99. غلظة المناهج ورهافة النص ، دراسات في نقد النقد ، صبري مسلم حمادي ، كتاب تحت الطبع.
100. فائدة الشعر وفائدة النقد ، ت.س. إليوت، ترجمة: يوسف نور عوض ، دار القلم ، بيروت، 1982.
101. فاتحة لنهايات القرن ، أدونيس ، دار العودة ، بيروت ، 1980.
102. فردينان دوسوسير وتأصيل علم اللغة الحديث وعلم العلامات ، جوناثان كللر، ترجمة: محمود فهمي حجازي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ،2000.
103. فصول في الأدب والنقد والتاريخ ، علي أدهم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، 1979.
104. فضاءات القول ، عبد الباري طاهر ، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين ، مركز عبادي للدراسات والنشر ، صنعاء ،2004.
105. فلسفة الالتزام في النقد الأدبي ، رجاء عيد ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، 1988.

106. في الأدب الجاهلي المجموعة الكاملة ، طه حسين ، الشركة العالمية للكتاب ، بيروت،د،ت.
107. في التراث والشعر واللغة ، شوقي ضيف ، دار المعارف المصرية ، القاهرة ،1987.
108. في الشعرية العربية ، طراد الكبيسي ، اتحاد الأدباء والكتاب العرب ، دمشق ، 2004.
109. في المصطلح النقدي ، أحمد مطلوب عمر، منشورات المجمع العلمي ، القاهرة ،2002.
110. في الميزان الجديد ، محمد مندور، نشر وتوزيع مؤسسات ع. بن عبد الله ، تونس، 1988.
111. في مهب الشعر، نزار بريك هنيدي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2003.
112. في نظرية الأدب ، شكري عزيز الماضي ، دار الحداثة ، بيروت ، 1986.
113. في نظرية الأدب: من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث ، عثمان موافي ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، 1996.
114. قراءات في الأدب والفن ، عبد العزيز المقالح ، وزارة الإعلام والثقافة، صنعاء ، 1979.
115. قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر ، خليل موسى ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2000.
116. قراءة النقد الأدبي ، جابر عصفور ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،2002.
117. قراءة في أدب اليمن المعاصر ، عبد العزيزالمقالح ، دار العودة، بيروت ، ط2 ،1984.
118. قراءة في قصيدة النثر ، ميشيل ساندرا ، ترجمة :زهير مجيد مغامس ، وزارة الثقافة والسياحة اليمنية ، صنعاء ، 2004.
119. القراءة والتلقي في النقد العربي، عادل الشجاع، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء،2006.
120. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، محمد صابر عبيد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001.
121. قصيدة النثر في اليمن أجيال وأصوات ، حاتم الصكر ، إصدارات مركز الدراسات البحوث اليمني ، صنعاء ، 2003.
122. قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، سوزان برنار ، ترجمة :زهير مجيد مغامس، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ط2 ، 1996.

123. قصيدة النثرمن التأسيس إلى المرجعية ، عبد العزيز موافي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ومكتبة الأسرة ، القاهرة ، 2006.

124. القصيدة وفضاء التأويل ، وجدان الصائغ ، إصدارات وزارة الثقافة ، صنعاء ، 2004.

125. قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط7 ،1983.

126. قضايا الشعر المعاصر، جهاد فاضل ، دار الشروق ، بيروت ،1984.

127. القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري ، وضحى يونس ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2006.

128. كتاب المقالح ، صالح علي البيضاني ، مركز عبادي للدراسات والنشر ، صنعاء،2006.

129. كيف أفهم النقد ، جبرائيل سليمان جبور، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، 1983.

130. لسان العرب ، محمد بن مكرم بن منظور ، دار صادر، بيروت ، دت.

131. لغة الشعر ، دراسات في الشعرية والشعراء ، شاكر لعيبي ، سلسلة كتاب الرياض ، مؤسسة اليمامة الصحفية ، الرياض ، 2003.

132. لغة الشعر الحديث ، عدنان حسين قاسم ، الدار العربية للنشر والتوزيع ، القاهر، 2006.

133. اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي تلازم التراث والمعاصرة ، محمد رضا مبارك ،دار الشئون الثقافية العامة ، بغداد ، 1992.

134. مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر ، أ.أ.رتشاردز، ترجمة: محمد مصطفى بدوي ، ومراجعة :لويس عوض وسهير القلماوي ، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر ، 2005.

135. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ،ضياء الدين بن الأثير. تعليق :أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، د،ت.

136. محمد مندور وتنظير النقد العربي ، محمد برادة ، دار الآداب ، بيروت ،1979.

137. مشكاة المصابيح، الخطيب التبريزي، تحقيق : محمد ناصرالدين الألباني ، المكتب الإسلامي ، بيروت، ط3 ، 1985.

138. مشكلة البنية، زكريا إبراهيم ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، دت.

139. المعجم الأدبي ، جبورعبدالنور ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط2 ، 1984.

140. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مجدي وهبة وكامل المهندس ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1979.

141. مفاهيم نقدية ، رينيه ويليك ، ترجمة :محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، العدد110 ، فبراير 1978.

142. المفردات في غريب القرآن ، الراغب الأصفهاني ، تحقيق: محمد سيد كيلاني، طبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة ،1961.

143. مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، جابر عصفور ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 2005.

144. مقدمة ابن خلدون، المكتبة التجارية ، القاهرة ، دت.

145. مقدمة للشعر العربي ، أدونيس ، دار العودة ، بيروت ، 1983.

146. من أغوار الخفاء إلى مشارف التجلي ،عبد العزيز المقالح ، دار الكلمة ، صنعاء ، د.ت

147. من البيت إلى القصيدة دراسة في شعر اليمن الجديد ،عبد العزيز المقالح ، دار الآداب، بيروت ، 1983.

148. موسوعة الإبداع الأدبي ، نبيل راغب ، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، 1996.

149. الموسوعة الميسرة في الأديان والمذاهب والأحزاب المعاصرة ، دار الندوة العالمية للطباعة والنشر والتوزيع ،الرياض ، 2003.

150. النص المشكل ، محمد عبد المطلب ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ،1999.

151. النص المفتوح ، مجموعة من النقاد ، دار الآداب ، بيروت، 1991.

152. نظرة الأغريض في نصرة القريض ، المظفر بن الفضل العلوي ، الموسوعة الشعرية3، المجمع الثقافي ، أبو ظبي ، 2003.

153. نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ، على يونس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،1993.

154. نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي ، عبد الناصر حسن محمد ، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات ، القاهرة ، 1999.
155. نظرية الشعر في النقد العربي القديم ، عبد الفتاح عثمان ، مكتبة الشباب للنشر والتوزيع، القاهرة ، 1998.
156. النظرية الشعرية عند إليوت و أدونيس ، عاطف فضول ، ترجمة:أسامة اسبر ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 2000.
157. نظرية اللغة في النقد العربي ، عبد الحكيم راضي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ،2003.
158. النقد الأدبي ، ب. برونل وآخرون ، ترجمة : هدى وصفي ، مكتبة الأسرة ، والهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1999.
159. النقد الأدبي الحديث ، محمد غنيمي هلال ، دار الثقافة ، بيروت ، 1973.
160. النقد الأدبي الحديث في اليمن :النشأة والتطور ، رياض القرشي ، مكتبة الجيل الجديد ، صنعاء ، 1989.
161. النقد الأدبي الحديث وخطاب التنظير ، عبد الإله الصائغ ، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء ،2000.
162. النقد الأسطوري ، والأنساق السردية والشعرية والمسرحية ، صبري مسلم حمادي ، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة ، صنعاء ، 2004.
163. نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ، تحقيق :محمد عبدالمنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، د.ت.
164. النقش المسحور إضاءات على السحر والأسطورة والفولكلور، صبري مسلم حمادي ، مركز عبادي للدراسات والنشر ، صنعاء ، 2007.
165. نقوش مأربية دراسات في الإبداع والنقد الأدبي ، عبد العزيز المقالح ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، 2004.
166. هموم الفكر والوطن: التراث ، العصر، الحداثة. حسن حنفي ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، مصر ، القاهرة ، الجزء الأول، ط2،1998.

167. وعي الحداثة دراسات جمالية في الحداثة الشعرية ، سعد الدين كليب ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1997.

168. يوميات يمانية في الأدب والفن ، عبد العزيز المقالح ، دار العودة ، بيروت ، د.ت.

ثانيا: الرسائل الجامعية.

1. القناع التراثي في الشعر اليمني المعاصر ، أحمد ياسين السليماني ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة القاهرة ، كلية الآداب ،1998.

2. النزعة الدرامية في شعر المقالح ، صلاح عبد الحافظ الحوثري ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة حضرموت ، 2006.

ثالثا: المجلات والصحف.

أولا: المجلات.

1. الأدب والنقد والالتزام والايدولوجيا ، صبري حافظ ، نزوى: مجلة فصلية ثقافية تصدر عن مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان ، سلطنة عمان ، العدد25 ، يناير 2001.

2. الأسس النظرية لقصيدة النثر في الأدب العربي الحديث ، حسن مخافي، مجلة نزوى ، العدد 38 ، إبريل 2004.

3. إشكالية قصيدة النثر في السعودية ، صالح بن معيض الغامدي ، علامات في النقد ،مجلة شهرية تصدرعن :النادي الأدبي الثقافي بجدة ، السعودية، المجلد:13،العدد:52 ، يونيو 2004.

4. الإلهام الشعري ، جنان جاسم حلاوي ، مجلة نزوى ، العدد9، يناير1997.

5. أمجد ناصر وقصيدة النثر الخروج من سلطة النظم إلى سلطة النص ، إبراهيم خليل ، مجلة نزوى، العدد17، يناير 1999.

6. الإيقاع في التجربة الأندلسية ، سليمان القرشي ، جذور: مجلة فصلية تعنى بالتراث وقضاياه ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، السعودية ، العدد13 ، يونيو 2003.

7. حوار مع الدكتور عبد العزيز المقالح ، حاوره علي ربيع ، الحكمة: مجلة ثقافية يصدرها اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين ، صنعاء ، العددان 231 ، 232 نوفمبر ، ديسمبر 2004.

8. حوار مع الدكتور عبد العزيز المقالح ، حاوره محمد الحمامصي ، مجلة الشعر:مجلة فصلية يصدرها اتحاد الإذاعة والتليفزيون المصري ، العدد 122 ، أغسطس 2006.

9. خصوصية الإيقاع الشعري في النقد الغربي ، أحمد محمد ويس ، عالم الفكر: مجلة دورية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، العدد2، المجلد32 ، أكتوبر ، ديسمبر 2003.

10. ديوان موشحات ومطرحات عامية وضوء جديد على مصطلح الحميني ، عبد العزيز المقالح ، دراسات يمانية :مجلة فصلية تصدر عن مركز الدراسات والبحوث اليمني ،صنعاء ، العدد13 ،سبتمبر 1983.

11. الشعر في حياتنا ، عبد العزيز المقالح ، غيمان:مجلة أدبية فصلية تعنى بالكتابة الجديدة ، تصدر عن بيت الشعراء في اليمن ، العدد الأول ، شتاء ،2007.

12. الشعر والنثر..السياق التاريخي والمفاضلة ، حورية الخمليشي ، مجلة نزوى ، العدد45، ديسمبر، 2005.

13. الشعر الغموض الحداثة ، إبراهيم رماني ، فصول:مجلة النقد الأدبي ، مجلة علمية محكمة تصدر عن: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة العددان:3و4 المجلد السابع ، إبريل ، سبتمبر ،1987.

14. عبد العزيز المقالح لنزوى، حاوره إبراهيم الجرادي ، مجلة نزوى ، العدد 8،أكتوبر1996.

15. في مفهومي القراءة والتأويل، محمد المتقن، عالم الفكر: مجلة دورية محكمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، العدد2، المجلد 33 ، أكتوبر ، ديسمبر 2004.

16. قصيدة النثر العربية ملاحظات أولية ، رفعت سلام ، مجلة فصول ، العدد الأول ، المجلد السادس عشر، صيف 1997.

17. قصيدة النثر العربية :الإطار النظري والنماذج الجديدة ، فخري صالح ، مجلة فصول ،العدد الأول ، المجلد السادس عشر، صيف 1997.

18. قصيدة النثر وإعادة بناء علم العروض ، عبد القادر الغزالي ، مجلة نزوى ، العدد41، يناير2005.

19. قصيدة النثر: إشكاليات التسمية والتجنيس والتأريخ،عزالدين المناصرة ، مجلة نزوى ، العدد 29، يناير2002.

20. المقالح في القاهرة – راتب سكر- الحكمة: مجلة ثقافية يصدرها اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين ، صنعاء ، العددان 231 – 232 نوفمبر – ديسمبر 2004.

21. المقالح ناقدا ، عبد السلام الشاذلي ، الحكمة: مجلة ثقافية يصدرها اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين ، صنعاء ، العددان 231 ، 232 نوفمبر ، ديسمبر 2004.

22. مقدمة في قصيدة النثر العربية ،بول شاول، مجلة فصول ، القاهرة العدد الأول، المجلد السادس عشر، صيف 1997.

23. من الجديد إلى الأجد ، عبد العزيز المقالح ، أصوات :مجلة فصلية للجديد والأجد في الإبداع ،صنعاء ، العدد الأول ، خريف 1993.

24. وظيفة الشعر في النقد العربي القديم ، وليد إبراهيم قصاب ، مجلة التراث العربي ، مجلة فصلية تصدر عن: اتحاد الكتاب العرب،دمشق العدد 102 ، نيسان 2006، ربيع الثاني 1427.

ثانيا: الصحف.

1. الأنساق الثلاثية في التجربة النقدية الحديثة نقد النقد والأصوات الشعرية في منظور المقالح النقدي، حاتم الصكر ، الثقافية : صحيفة أسبوعية ثقافية تصدر عن مؤسسة الجمهورية للصحافة ، العدد344، 6/ 7/ 2006.

2. الشاعر الحقيقي وحقيقة الشاعر ، عبد العزيز المقالح ، الملحق الثقافي الأسبوعي لصحيفة الثورة اليومية ، صنعاء ، العدد:14376، 22/ 3/ 2004.

3. الشاعر عباس بيضون وجيل الريادة الثاني في قصيدة النثر، عبد العزيز المقالح ، الملحق الثقافي ، العدد:14677,17/ 1/ 2005.

4. الشاعر علي المقري وما يحدث في النسيان ، عبد العزيز المقالح ، الملحق الثقافي ، العدد:14467، 21/ 6/ 2004.

5. حوار مع الدكتور المقالح ، حاوره صالح البيضاني ، الثقافية : صحيفة أسبوعية ثقافية تصدر عن مؤسسة الجمهورية للصحافة ، تعز ، العدد361 ، 9/ 11/ 2006.

6. على هامش تجربة القصيدة الأجد1 ، عبد العزيز المقالح ، الملحق الثقافي ، العدد:14509 2/ 8/ 2004.

7. على هامش تجربة القصيدة الأجد2 ،عبد العزيز المقالح ، الملحق الثقافي ، العدد: 14516 9/ 8/ 2004.

8. على هامش تجربة القصيدة الأجد3 ،عبد العزيز المقالح ، الملحق الثقافي، العدد :14523 16/ 8/ 2004.

9. على هامش تجربة القصيدة الأجد4 ،عبد العزيز المقالح ، الملحق الثقافي ، العدد: 14538 ، 6 / 9/ 2004.

10. على هامش تجربة القصيدة الأجد5 ،عبد العزيز المقالح ، الملحق الثقافي ، العدد:14530، 23 / 9/ 2004.

11. عن الكتابة والتفكير بالقلم ، عبد العزيز المقالح ، الملحق الثقافي ، العدد: 14068 ، 19/ 5/ 2003.

12. فتنة الشعر وغوايته المتجددة ، عبد العزيز المقالح، الملحق الثقافي ،العدد: 15447، 16 / 2/ 2007

13. في تقنية قصيدة النثر ، صبري مسلم حمادي ، الملحق الثقافي ، العدد :12373 ، 1/ 10/ 2001.

14. ما الكتابة ، عبد العزيز المقالح ، الملحق الثقافي ، العدد:121158، 20/ 11/ 2000.

رابعا: المواقع الالكترونية:

1، اتحاد الكتاب العرب ، العنوان على الشبكة ، www.awu,dam.com

2، بيت الشعر اليمني، العنوان على الشبكة، www.yeph.org.

3، موقع الدكتور المقالح ، العنوان على الشبكة، www.almaqalih.net

Issues of Modern Poetry in AL-Maqaleh's Critical Experience

By

Mohammed Yahya AL Hasmani

Thesis submitted to the Department of Arabic - Faculty of Arts Thamar University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Modern literary criticism.

Abstract

Undoubtedly, the movement of renewing and modernizing in the contemporary Arabic poetry has not been only in the form of the classical poem which continued for more than a millennium, but it has also expressed the cultural, social and psychological need caused by the process of being opened to others. So it becomes an incarnation of a new consciousness and a form of new views on the life, the man and the world .

This study aims at discovering the different formations of this consciousness in Dr. Abdulazeez Al-Maqaleh's critical experience as reflected in his views on the different issues of the poetic phenomenon in its new and contemporary formations. It is divided into three chapters preceded by introduction and followed by conclusion .

Introduction :

In the introduction the researcher discusses the factors and influences that deepened Al-Maqaleh's consciousness and contributed directly in forming his critical view. Actually there are many interrelated influences which, all together, created an advanced critical awareness of the importance of renewing and modernizing some of these influences are :

1- *Al-Maqaleh's miserable childhood .*
2- *His various readings of the outcomes of the Arabic thinkers and the achievements of the world culture .*
3- *His undergraduate and postgraduate studies in Egypt .*
4- *His contact with the leaders of the contemporary cultural and literary movement .*

Chapter One :

This chapter discusses the critic's view on the objective issues caused by the modern poetry experience like the folk lore, renewing poetry, developing the concepts of the creativity phenomenon, and the relationship between literature and society. In this respect, the researcher concludes that Al-Maqaleh stands on a situation between two currents: The first current wants to follow the classical and traditional great models without taking the contemporary situations and changes in consideration. The second current totally ignores the traditions and calls to leave the past. It is also clear that Al-Maqaleh is one of the critics who believe in the social function of literature, so he used this function in the revolutionary project as he believes in the important role of the word and its ability to achieve good life to society. He is a critic who always thinks of his nation's problems .

On the level of 'creativity', the researcher finds that Al-Maqaleh has ridiculed the concept of 'inspiration'. He thinks that the source of creativity is

the creative writer himself with his mental abilities and psychological readiness acquired by the innate quality and supported by culture, practice and knowledge experience. So no specific time, place, or ceremony to produce a poem; and all the times are suitable for creativity .

Chapter Two :

In chapter two, which is designed to discuss the technical and artistic issues, the study finds that 'language' is the core of poetry. As a matter of fact, the creativity process depends on what is achieved by language and what is produced from its womb, such as images, rhythm and creative outlooks. Hence, to take care of poetry, with all its elements, one should take care of language. In this respect, Al-Maqaleh agrees with and supports the process of renewing the language and evoking the spirit of the brilliant movement its meaning and vocabulary. He is also on the side of supporting it with new items and invented structure forms, but not to the extent of destruction or corruption of its grammar as understood by some of its speakers .

Regarding the poetic music, the study explores the dynamic view of the critic characterized by continuous development in his technical view and the freshness of his creativity experience .

Chapter Three :

This chapter discusses the 'prose poem' and its different problems. The study shows that the critic has an advanced view on this new-born artistic form. This view can take a rising line drawn by the researcher as follows :
(Rejection – Reservation – Total Acceptance – Conditioned Acceptance) .

The study discusses the reasons of rejection or acceptance and analyzes the factors which form the critic's change from rejection to acceptance, and his efforts as well as critical views by which he paved the way for this new-born artistic form .

قضايا الشعر الجديد

في تجربة المقالح النقدية

تكتسب هذه الدراسة أهمية خاصة من منطلقين اثنين: أولهما: أنها ترصد ولأول مرة على صعيد الجامعات اليمنية كافة تجربة أدبية في تخصص جديد ونادر هو "نقد النقد" وهو من التجارب الأدبية الصعبة لأنه لا يستند إلى النتاج الأدبي مباشرة وإنما يشتغل على النتاج النقدي, وهنا تكمن أهميته وصعوبته لأن قوانين الإبداع الأدبي - شعرا كان أو نثرا- تختلف عن قوانين النقد القائمة على خطاب معرفي وهو ما يستدعي نضجا وممارسة وعمقا في البحث والدراسة.

كما تأتي أهمية هذه الدراسة من أنها تدرس تجربة نقدية مهمة ليس على صعيد اليمن فقط وإنما على صعيد الوطن العربي, إذ ترصد النتاج النقدي لعلم اليمن ورمز ثقافته الشاعر الكبير والناقد الأكاديمي الدكتور عبد العزيز المقالح الذي له طابعه المهيمن على الثقافة اليمنية, وقد كان ومايزال الأب الروحي لكثير من الشعراء والمبدعين ممن جايلوه , ومن هنا فإن هذه الدراسة تضع يدها على مفصل مهم من مفاصل الثقافة اليمنية المعاصرة والأدب اليمني الناهض في مجال أغفله الدارسون

أ.د.صبري مسلم حمادي
عميد كلية الآداب ورئيس قسم اللغة العربية
جامعــة ذمــــار - سابقا


ISBN 978-9957-99-618-5
9 789957 996185

Tel: +9624652272
Fax: +9624653372
Mob: +962796914632
+962799291702
+962796803670
dar.amjad2014db@yahoo.com
dar.almajd@hotmail.com
daramjadbooks@gmail.com





د. محمد يحيى الحصماني

قضايا الشعر الجديد في تجربة المقالح النقدية